Uniunea Artiştilor Plastici din R.P.R. Serviciul de Documentare

ARTA PLASTICĂ

Nr. 3-4/1958 ANUL 5

Redactor şef: J. PERAHIM; Colegiul redacţional: CORNELIU BABA, RADU BOGDAN, PETRU COMARNESCU, MAC CONSTANTINESCU, CAMILIAN DEMETRESCU, OSCAR HAN, ION JALEA, IONEL JIANU, MARIN MIHALACHE, MIRCEA POPESCU, EUGEN SCHILERU, ANDREI SZOBOTKA

Macheta artistică: ANDREI CRISTEA
Redacţia revistei: Bucureşti, Str. Constantin Mille nr. 5—7—9 Tel. 3.75.61

Tiparul: Intreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea Şerban Vodă nr. 133—135. Bucureşti
Policromii: Imprimeria de Timbre, str. Fabrica de Chibrituri nr. 28, Bucureşti
Fotografii: « Decorativa »

ARTA PLASTICĂ

3—4—1958

Румынский журнал искусства — Rumanian Art Review
Cahier d'art plastique rumain — Rumänisches Kunstheft

Biblioteca Plastica R.P.R.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ СТАТЕЙ

Передовая статья этого номера описывает личность вождя Октябрьской революции с точки зрения его огромного содействия при заложении основ социалистического реализма в искусстве. В начале статьи автор настаивает на принципе партийности искусства-основном звене ленинского возрения на искусство, а затем говорит о практическом вкладе Ленина в этой области, выразившимся в разработке плана монументальной пропаганды.

*

Заседание Комитета Союза Художников всей страны, которое имело место в Бухаресте в конце марта месяца, послужило поводом для горячих прений, возникнувших по некоторым основным вопросам, а именно: композициа в живописи, монументальная скульптура, свето-тень, красочность и декоративность, и пр. В этом номере журнала печатается, кроме заключений, доказывающих устойчивость социалистического реализма в нашем искусстве, также и краткое содержание докладов зачитанных на заседании, как-то: « Сюжетная картина », докладчик Ион Жиану, « Композициа в ваятельном искусстве и монументальной скульптуре », докладчик Ион Фрунзети.

Следующая статья, подписанная Евгением Скилеру, посвящена вопросу о красках. Автор затрагивает в статье важный вопрос о монументальной живописи практикуемой в нашей стране и подчеркивает, что декоративность вполне совместима с психологической выразительностью. Как пример автор приводит стенную живопись современных мексиканских художников, которые достигли столь гармоничной стенной росписи путем применения художественного опыта великих мастеров древности, пример которому предлагает следовать и автор этой статьи.

*

Известный румынский скульптор О. Ган печатает в этом номере отрывок из подготовляемой им к печате книги « Свет и краски » в котором он доказывает как ошибочно мнение, что крупные румынские художники ограничивались только исканием света и красочности и утверждает, что эти два способа выражения их искусства, являлись только этапами на пути к освоению пластической реальности природы.

*

По случаю исполнения 75 лет со дня рождения известного румынского художника Николая Дэрэску, критик В. Дрэгуц печатает в журнале монографию в которой он выявляет человечность и мужественную искренность в живописи Н. Дэрэску.

*

Следующие две статьи подробно комментируют ретроспективные выставки, недавно устроенные двумя из самых выдающихся румынских художниц, более пожилого поколения: Цецилия Куцеску Сторк и Милица Пэтрашку. Фрески художницы и статуи ваятельницы являются неотъемлимой частью ценного наследия современного румынского искусства, и оба автора этих статей, Анджела Вранча и Н. Аржинтеску-Амза особо это подчеркивают.

*

По случаю всемирного празднования исполнения 150 лет со дня рождения художника Домье, наш журнал напечатал две статьи, посвященные этому Бальзаку изобразительного искусства.

Первая статья, подписанная Петром Комарнеску, посвящена драматизму в творчестве Домье, который, по словам автора, искал не красоту, а выразительность; не гармонию, а драму и тем самым является в современном искусстве предвестником глубокой человечности.

Другая статья послужила Элеоноре Костеску поводом для интересной интерпретации творчества Домье на основании работ этого французского художника, находящихся в нашей стране и которые были представлены публике на выставках, организованных в Яссах и г. Сталине.

*

В мае открылась в Бухаресте выставка итальянских художников-реалистов, организованная Галерей Ла Колонна из Милано. Директор галереи « Ла Колонна » — Рената Усилио-напечатала в нашем журнале подробную хронику выставки, в которой она выявляет творчество некоторых крупных итальянских художников как например: Гуттузо, Зигаина, Миньеко, Мукки, Мафаи и Воргонзони.

*

В хронике о выставках, организованных в марте месяце, которая помещена в нашей постоянной рубрике. анализируется ретроспективная выставка Ласкара Вореля, а так же выставки Лучией Деметриаде Бэлэческу Дана Яломицану, Иона Мурариу, Констанцы Кришэн, Рауля Лебель, Дема Иордаке и Петра Хыртопяну, обещающих художников современного румынского искусства.

*

В рубрике « Художники в своих мастерских » журнал дает мало известные сведения о лабораториях творчества художников Мариоса Бунеску, Иона Иримеску, Василия Казар, Георгия Якова, а также о мастерских нескольких трансильванских художников.

*

Евгений Скилеру печатает в этом номере, кроме уже вышеупомянутой статьи, также хронику о графике бразильских художников, которые устроили выставку в Бухаресте в течение недолгого отдыха в нашей стране после путешествия в Китай и СССР, организованного журналом « Пара Тодос ».

*

Румынские мастера Жаля и Чукуренку сообщают в кратком интервью, который мы публикуем в настоящем номере журнала, свои впечатления о недавнем посещении СССР, куда они были приглашены для участия в праздновании 20-летия со дня основания Художественной академии СССР. Эта беседа дала возможность поделиться с читателем новостями, как например о способе последующего направления творческой работы выпускников советских художественных ВУЗ-ов, а также об устройстве международной выставки изобразительного искусства социалистических стран, которая откроется в Москве в декабре месяце текущего года.

*

В рубрике «Дискуссии» журнал публикует статью « В связи с некоторыми рассуждениями о социалистическом реализме, появившиеся в советской художественной критике » Согласно этой статье, метод социалистического реализма отнюдь не является категорически обязательным, а служит только способом для выявления творческой индивидуальности и для поощрения черт, которые определяют самобытность каждого художника.

*

М. Рубингер пишет в следующей статье о некоторых видах немецкой сценографии, замеченных автором в течение двухнедельного посещения Г. Д. Р. Для современной сценографии Г. Д. Р характерны простота и сдержанность, скупость внешних средств для выражения мысли, причем это нисколько не препятствует разнобразности стилей.

*

Жан Барас подписывает статью посвященную мозаике, в которой говорится об исторической эволюции этого искусства, начиная со времен Азтеков в Мексике и кончая мозаикой эпохи возрождения.

*

Журнал заключают обычные постоянные рубрики « Калейдоскоп »и « Местные и заграничные сведения ».

РЕПРОДУКЦИИ

стр.

БОРИС КАРАДЖА — Ленин (деталь — *гипс*) 1
В. ТИПЛЯКОВ — Ленин в Смольном — *масло* 2
Н. АНДРЕЕВ — В. И. Ленин 2
П. Н. СТАРОНОСОВ — В. И. Ленин держит речь на бронепоезде — *гравюра* 2
МАРТИН СЛАДКИ — Ленин в Праге — *масло* 3
ИОХАННЕС ВУСТЕН — Ленин 1933 — *гравюра* 3
К. КОСМАЧЕВ — Накануне — *уголь и карандаш* 3
И. РОСС В. — Казар, Карл Паантиус, Х. Катаржи — *рисунки* 4
И. РОСС И. — Жаля, Вида Геза, Сандор Бенчзеди — *рисунки* 5
ГЕНРИ КАТАРЖИ — Сбор урожая плодов — *масло* 6
КОРНЕЛИЙ БАБА — Коллекционер Замбакчан — *масло* 7
АЛЕКСАНДР ЧУКУРЕНКУ — После восстания — *масло* 7
Г. ИОНЕСКУ — Композиция — *масло* 8
ЛУЧАН ГРИГОРЕСКУ — Девушка с зелеными глазами — *масло* 9
ИОН ПАЧА — Балерина — *масло* 9
ЖИНА ПОПА ХАЖИУ — На смерть поэта Н. Лабиш — *масло* 9
ИОН ГИОРГИУ — Сбор винограда в Бабадаге — *масло* 10
ИОН МАРШИК — Фабрики в Тульче — *масло* 11
ДИМИТРИЙ ГЬЯЦА — Осень — *масло* 12
ЛУЧАН ГРИГОРЕСКУ — Парк дома творчества Могошоя — *масло* 13
КОНСТАНТИН ПАУЛЕЦ — В Браиле — *масло* 14
ГЕОРГИЙ ВЫНАТОРУ — Натюрморт — *масло* 14
МАРИАНА ПЕТРАШКУ — Меч Англия-Румыния — *акварель и гваш* 14
КАТЮЛЬ БОГДАН — Осений пейзаж — *гваш и акварель* 15
ИОН ЖАЛЯ — Крестьянка с тыквой — *бронза* 16
ЗОЕ БАЙКОЯНУ — Плодородие земли — *искусственный камень* 17
ИОН ВЛАСИУ — Материнство — *гипс* 18
ГЕОРГИЙ СТАНЕСКУ — Торс — *бронза* 18
ИОН ВЛАД — Некульча — *гипс* 19
ИОН АНДРЕЕСКУ — Проселочная дорога (Бэрэган) — *масло* 20
СТЕФАН ЛУКИАН — Анемоны — *масло* 21
СТЕФАН ЛУКИАН — Бутка в Филантропии — *пастель* 21
СТЕФАН ЛУКИАН — Дед Николай — *масло* 22
Э. МАНЭ — Балкон — *масло* 23
ГОЯ — Праздник Святого Изидора -стенная живопись из дома Гои, деталь 1819, Мадрид Прадо 24
МАСАЧЧИО — Часовня Бранкаччи, церковь Кармине в Флоренции 25
МАСАЧЧИО — Адам и Ева, изгнанные из Рая, деталь. Часовня Бранкаччи, Церковь Кармине в Флоренции 25
Е. ДЕЛАКРУА — Скачки арабских коней (1832) деталь Музей Монпелье . . 26
Е. ДЕЛАКРУА — Резня в Хиосе (1823) деталь Музей Лувра 27
ЯН ВЕРМЕЕР ИЗ ДЕЛФТА—Смеющиеся солдат и молодая девушка (1657) коллекция Фрик, Нью-Иорк 28
ЯН ВЕРМЕЕР ИЗ ДЕЛФТА — Смеющиеся солдат и молодая девушка (1657) деталь коллекция Фрик, Нью-Иорк 29
НИКОЛАЙ ДЭРЭСКУ — Вид из Вылкова — *масло* 30
НИКОЛАЙ ДЭРЭСКУ — Старая корчма в Балчике — *масло* 31
НИКОЛАЙ ДЭРЭСКУ — Корчма и дерево у моря — *масло* 31
НИКОЛАЙ ДЭРЭСКУ — Турецкий квартал — *масло* 32
НИКОЛАЙ ДЭРЭСКУ — Венецианский пейзаж — *масло* 32
ЦЕЦИЛИЯ КУЦЕСКУ СТОРК — История румынской торговли (деталь) — *стенная монументальная живопись* 33
ЦЕЦИЛИЯ КУЦЕСКУ СТОРК — История румынской торговли (деталь) — *стенная монументальная живопись* 33
ЦЕЦИЛИЯ КУЦЕСКУ СТОРК — Молоденькая цыганка — *пастель* 34
ЦЕЦИЛИЯ КУЦЕСКУ СТОРК — Марсель — 1925 — *туш* 34
ЦЕЦИЛИЯ КУЦЕСКУ СТОРК — Цветочница — *масло* 35
ЦЕЦИЛИЯ КУЦЕСКУ СТОРК — Радость жизни (деталь триптика) декоративное пано — *масло* 35
МИЛИЦА ПАТРАШКУ — Нина Арборе — бронза 36
МИЛИЦА ПАТРАШКУ — Колодезь (*фрагмент патинированный гипс*) 36
МИЛИЦА ПАТРАШКУ — Бранкуш К. (*патинированный гипс*) 37
МИЛИЦА ПАТРАШКУ — Н. Д. Коча — *патинированный гипс* 37
МИЛИЦА ПАТРАШКУ — Георгий Енеску — *патинированный гипс* 38
Г. ДОМЬЕ Красильщик — *масло* 39
Г. ДОМЬЕ — Правда, ты проиграл процесс, но у тебя был случай послушать замечательную речь (из цикла « Судейские ») — *литография* 39
Г. ДОМЬЕ — Акробаты — *масло* (Музей искусства Р. Н. Р.) 40

стр.

Г. ДОМЬЕ — Ответ французского народа — *литография* 40
Г. ДОМЬЕ — Суп, — *рисунок* 41
Г. ДОМЬЕ — Ты был голодным, ну и что с того? Это еще не повод — *литография* 41
Г. ДОМЬЕ — Купэ II-го класса (Музей искусства Р.Н.Р) — *масло* 42
Г. ДОМЬЕ — По дороге короля приветствует восторженный народ — *литография* 42
РЕНАТО ГУТТУЗО — Двор — *масло* 43
ДЖУЗЕППЕ ЗИГАИНА — Пейзаж из местности Фриули — *масло* 44
САВЕРИО БУЕНО — Отдых — *масло* 45
ДЖУЗЕППЕ МИНЬЕКО — Пастух — *масло* 45
ДЖУЗЕППЕ МИНЬЕКО — Пастухи — *масло* 45
ФРАНКО ФРАНЧЕЗЕ — Бдение в стоиле — *масло* 45
ТРЕККАНИ — Возвращение в Фраголу — *масло* 46
ГАБРИЕЛЛЕ МУККИ — Бомбардировка Горлы — *темпера* 46
АЛДО БОРГОНЦОНИ — Встреча на окраине — *масло* 47
ИВАН КЕТОВ — Окрайна — *масло* 47
ФРАНЧЕСКО ДЕЛЬ ДРАГО — Крестьянин из Сабины — *масло* 48
Л. ВОРЕЛЬ — Сплетницы — *гваш* 49
ЛАСКАР ВОРЕЛЬ — Выстрел комедианта — *черная и белая гваш* 49
ЛУЧИЯ ДЕМЕТРИАДЕ БАЛАЧЕСКУ — Нюна красном кресле — *масло* . . 50
ДАН ЯЛОМИЦАНУ — Зима в квартале Попа Нан — *масло* 50
ИОН МУРАРИУ — 1907 (деталь) — *масло* 51
КОНСТАНЦА КРИШАН — Зимний пейзаж — *масло* 51
РАУЛЬ ЛЕБЕЛЬ — Зима — *масло* 51
ДЕМ ИОРДАКЕ — Горец — *масло* 52
ЕВГЕНИЙ ИСПИР — Ярмарка в Тульче — *масло* 52
ПЕТР ХИРТОПЯНУ — Ломовик — *масло* 52
МАРИУС БУНЕСКУ — Цветы — *масло* 52
М. БУНЕСКУ — В мастерской — (*фото Драгу* 53
ИОН ИРИМЕСКУ — Портрет девочки — *гипс* 54
ИОН ИРИМЕСКУ — Акт девочки — *гипс* 54
ВАСИЛИЙ КАЗАР — Почин — *туш* 55
ВАСИЛИЙ КАЗАР — Спящий мальчик — *туш* 55
ВАСИЛИЙ КАЗАР — Путешествие — *туш* 55
ГЕОРГИЙ ЯКОВ — Пейзаж с домами — *масло* 56
РОБЕРТО ДЕ ЛАМОНИКА — Партниха 57
ОТАВИО АРАУЖО — Голуби 57
РЕНАЛЬДО ФОНЕСЕКА — Дети 58
РЕНИНЕ КАЦ — Дети играют 58
Д. М. МОЧАЛЬСКИЙ — Ухажёры — *масло* 59
А. П. КРИБАЛЬНИКОВ — Маяковкий — *бронза* 60
П. Р. НИКОНОВ — Октябрь — *масло* 60
ЭЛЕОНОРА МАНИЗЕР — Мир (*макет скульптуры, представленный в советском павильоне в Брюселе*) 61
М. С. САРИАН — Утренее солнце ранней весной — *масло* 62
В. А. ФАВОРСКИЙ — Караван — *гравюра* 62
БЕРТОЛЬД БРЕХТ — Иллюстрация для оперной программы « Приговор Лукулуса » 63
ОТТО ГРОЛЛМАНН — Декорация для балета « Абраксас » Вернера Егк . . 64
БЕРТОЛЬД БРЕХТ — Обложка для программы пьесы « Хороший человек из Сезуан » 64
— Голова персицкого солдата — *деталь из мозаики « Бой при Арбелье »* 65
— Бой при Арбелье — IV век д.н.э. 66
— Суданская статуетка 67
— Суданская статуетка 67
К. БАЧУ — Путешествие по востоку — *Рисунки* 68
И. РОСС — Роберта Ламоника художник график 69
И. РОСС — Отавио де Араужио художник график (Рио де Жанейро — Бразилия) 69
МИХУ ВУЛКАНЕСКУ — Бухарестский пейзаж — *цветной рисунок* 69
М. МАНЕС И М. МОРАВСКИ — Бои на Гривице в 1933 году — *гипс* . . . 70
ВИКЕНТИЙ ГРИГОРЕСКУ — Почтовая марка 70
ВАЛЕР ИОНЕСКУ — Сталевар — *рисунок* 70
ЕЛЕНА ДУМИТРИУ — Портрет — *масло* 71
— Обложка журнала « Бильденде Кунст » № 2 1958 г. 71
САВА ХЕНЦИЯ Товарная станция — *масло* 72
Н. ГРИГОРЕСКУ — Трубач — *масло* 72

ЦВЕТНЫЕ РЕПРОДУКЦИИ

стр

Ж ПЕРАХИМ — Ленин . . . . на обложке
Н ДЭРЭСКУ — Площадь Театра — *масло* . . . . 30—31
Д. ЗИГАЙНА — Возвращение из леса — *масло* . . . . 44—45

RÉSUMÉS DES ARTICLES

L'article de fond de ce numéro évoque la personnalité du chef de la Révolution d'Octobre, sous l'aspect de son énorme contribution à la constitution des fondements de l'art réaliste socialiste. Aprés avoir insisté sur le principe de l'art rattaché au parti — chaînon central de toute la conception léniniste sur l'art — l'article relève la contribution pratique apportée par Lénine à l'art, par l'élaboration du plan de propagande au moyen de monuments.

★

La séance du Comité — à l'échelle du pays, de l'Union des Artistes Plastiques, qui s'est deroulée à Bucarest vers la fin de mars, a donné lieu à de vifs débats touchant à certains problèmes essentiels : la composition en peinture, la sculpture monumentale, la couleur et la lumière, la couleur et l'ornementation etc. Notre revue publie dans son présent numéro, outre les conclusions se détachant de cette séance, — conclusions témoignant de la solidité du réalisme socialiste dans notre art — le résumé des textes des trois rapports présentés, à savoir : « Le tableau de composition » de Ionel Jianu, « La composition dans l'art statuaire » et « La sculpture monumentale » de Ion Frunzetti.

L'article suivant, signé par Eugen Schileru, est également consacré au problème de la couleur ; son auteur met l'accent sur un important aspect de la peinture monumentale réalisée dans notre pays, soutenant qu'il n'y a pas incompatibilité entre l'ornemental et l'expression psychologique. Le critique d'art cite en exemple la peinture murale pratiquée par les artistes mexicains modernes, arrivés à leurs compositions harmonieuses pour s'être instruits de l'expérience de leurs grands devanciers. L'auteur invite nos artistes à suivre cet exemple.

★

Le sculpteur roumain bien connu, O. Han, publie dans le présent numéro un fragment d'un volume d'études, en préparation, intitulé « Couleur et lumière », où il réfute la fausse opinion selon laquelle les grands peintres roumains se seraient bornés à la couleur et à la lumière et montre que ces deux attributs de leur art ne furent que des étapes dans le chemin parcouru, en vue d'arriver à saisir la réalité plastique de la nature.

★

A l'occasion du 75ème anniversaire de la naissance du réputé peintre roumain Nicolae Dărăsco, le critique d'art V. Drăguţ publie une étude monographique, où il fait ressortir tout ce que l'oeuvre de Dărăsco a de profondément humain et de virile franchise.

★

Les deux articles suivants représentent de profonds commentaires des rétrospectives, organisées récemment par deux des plus notoires artistes plastiques roumaines appartenant à la génération d'âge mûr : Cecilia Cuţesco-Storck et Miliţa Pătraşcou. Les fresques dont la première est l'auteur, tout comme les sculptures de la seconde s'englobent organiquement au patrimoine le plus précieux de l'art roumain contemporain. Ce que relèvent Angela Vrancea et N. Argintesco-Amza, auteurs des deux articles.

Le 150ème anniversaire de la naissance de Daumier, commémoré à l'échelle mondiale, offre à notre revue l'occasion de publier deux articles consacrés à ce Balzac de la peinture. Le premier, signé par Petru Comarnesco, s'occupe du dramatisme de Daumier qui — selon les dires du critique — n'a pas recherché la beauté mais l'expression, non pas l'harmonie mais l'élément dramatique, apportant à l'art moderne le message d'une profonde humanité.

L'autre article permet à son auteur, Eleonora Costesco, d'interpréter de façon intéressante l'art de Daumier, à l'occasion de deux expositions ouvertes dans notre pays — celle de Jassy et celle de Ville Staline — où l'on a pu admirer les oeuvres de ce grand peintre français, trouvées en Roumanie.

★

Une autre exposition a été organisée à Bucarest au cours du mois de mai : celle des artistes réalistes italiens présentée à la galleria La Colonna de Milan. La directrice de cette galerie, Renata Usiglio, publie dans notre revue une chronique détaillée de l'exposition, mettant en évidence la création de certains artistes italiens en vue, tels que Guttuso, Zigaina, Migneco, Mucchi, Mafai et Borgonzoni.

★

Dans le cadre de la chronique des expositions du mois de mars, notre rubrique permanente analyse la rétrospective de Lascăr Vorel, ainsi que les expositions de Lucia Demetriade Bălăcesco, Dan Ialomiţeanu, Ion Murariu, Constanţa Crişan, Raul Lebel, Dem Iordache et Petru Hîrtopeanu, artistes aux perspectives prometteuses pour l'art plastique roumain.

★

La rubrique « Les artistes dans leurs ateliers» nous fait pénétrer dans les laboratoires, où des artistes tels que Marius Bunesco, Ion Irimesco, Vasile Kazar, Gh. Iacob, ainsi que d'autres, résidant en Transylvanie, créent leurs oeuvres.

★

Eugen Schileru signe, dans ce même numéro une chronique concernant une exposition d'art graphique, due à des artistes brésiliens ayant exposé à Bucarest, au cours du bref séjour qu'ils ont fait dans notre pays, après un voyage organisé en Chine et en Union Soviétique par la revue « Para Todos ».

★

Les maîtres roumains Jalea et Ciucurenco font part — dans une brève interview, publiée dans le présent numéro — de leurs impressions après leur récent voyage en URSS, où ils furent invités à assister aux solennités ayant eu lieu à l'occasion du 20ème anniversaire de la fondation de l'Académie des Arts d'URSS. Il nous est ainsi donné d'apprendre des nouvelles sur la façon dont les diplômés des facultés soviétiques d'art sont dirigés ultérieurement, ainsi que sur l'organisation de l'exposition internationale des arts plastiques des pays socialistes, qui s'ouvrira à Moscou en décembre prochain.

★

La rubrique *Discussions* de la revue comprend un article « En marge de quelques débats touchant au réalisme socialiste dans la critique plastique soviétique ». La méthode du réalisme socialiste n'est pas un impératif catégorique — est-il dit dans l'article — mais une manière de promouvoir les individualités créatrices, de donner un caractère plus prononcé aux traits définissant l'originalité de chaque artiste.

★

M. Rubingher s'occupe, dans l'article suivant, de certains aspects de la scénographie allemande, surpris par l'auteur au cours d'une visite d'une quinzaine de jours faite en RDA. Ce qui caractérise la scénographie actuelle de ce pays, c'est la simplicité et la sobriété, l'économie des moyens extérieurs dans l'expression du contenu d'idées, et ceci en dépit de certains styles différents.

★

Jean Baras publie un article consacré a la mosaïque, dont il suit l'évolution historique, depuis les Aztèques du Mexique jusqu'à la peinture sur mosaïque de la Renaissance.

La revue comprend en outre les habituelles rubriques permanentes *Kaléïdoscope* et *Nouvelles du pays et de l'étranger.*

EXPLICATION DES IMAGES

	Page
BORIS CARAGEA — Lénine (fragment) — plâtre	1
V. TIPLEAKOV — Lénine à Smolni — huile	2
N. ANDREEV — V. I. Lénine	2
P. N. STARAMOSOV — V. I. Lénine s'adressant à la foule de la plateforme d'un train blindé — gravure	2
MARTIN SLADKI — Lénine à Prague — huile	3
JOHANNES WUSTEN — Lénine (1933) — gravure	3
K. KOSMACHOV — A la veille — charbon et crayon	3
I. ROSS — V. Kazar, Carol Patantyus, H. Catargi — dessins	5
I. ROSS — I. Jalea, Vida Geza, Sandor Benczedi — dessins	5
HENRI CATARGI — La cueillette des fruits — huile	6
CORNELIU BABA — Le collectionnaire Zambaccian — huile	7
AL. CIUCURENCO — Epilogue de la révolte — huile	7
GH. IONESCO — Composition — huile	8
LUCIAN GRIGORESCO — La jeune fille aux yeux verts — huile	9
ION PACEA — Danseuses — huile	9
GINA POPA HAGIU — A la mort du poète N. Labiş — huile	9
ION GHEORGHIU — Vendanges à Babadag — huile	10
ION MARSIC — Fabriques à Tulcea — huile	11
DUMITRU GHIAŢĂ — Automne — huile	12
LUCIAN GRIGORESCO—Le parc de la Maison de Création de Mogoshoaia—huile	13
CONSTANTIN PAULEŢ — A Braila — huile	14
GHEORGHE VÎNĂTORUL — Nature morte — huile	14
MARIANA PĂTRAŞCO — Le match de foot-ball Grande-Bretagne — Roumanie — aquarelle et gouache	14
CATUL BOGDAN — Paysage d'automne — gouache et aquarelle	15
ION JALEA — Paysanne aux citrouilles — bronze	16
ZOE BAICOIANO — La richesse de la terre — pierre artificielle	17
ION VLASIU — Maternité — plâtre	18
GH. STĂNESCO j. — Torse — bronze	18
ION VLAD — Neculce — plâtre	19
ION ANDREESCO — Baragan — huile	20
STEFAN LUCHIAN — Anémones — huile	21
STEFAN LUCHIAN — Le kiosque de Filantropia — pastel	21
STEFAN LUCHIAN — Moş Nicolae — huile	22
E. MANET — Le balcon — huile	23
GOYA — La fête de St. Isidore — peinture murale de la maison de Goya (détail) Musée du Prado, Madrid	24
MASACCIO — La chapelle Brancacci — Florence	25
MASACCIO — Adam et Eve chassés du Paradis (Chapelle Brancacci)	25
E. DELACROIX — La fantasia (1832) Musée de Montpellier	26
E. DELACROIX — Le massacre de Chios (1823 Musée du Louvre	27
JAN VERMEER DE DELFT — Le soldat et la jeune fille riante (1657) Coll. Frick, New-York	28
JAN VERMEER DE DELFT — Le soldat et la jeune fille riante (1657) détail	29
NIC. DĂRĂSCO — Vue de Vilcov — huile	30
NIC. DĂRĂSCO — Vieille auberge à Balcic — huile	31
NIC. DĂRĂSCO — Auberge et arbre près de la mer — huile	31
NIC. DĂRĂSCO — Quartier turc — huile	32
NIC. DĂRĂSCO — Paysage vénitien — huile	32
CECILIA CUTZESCO-STORCK — L'histoire du commerce roumain (fragment) — peinture murale monumentale à l'encaustique	33
CECILIA CUTZESCO — STORCK — Fragment de la peinture murale monumentale représentant « L'histoire du commerce roumain »	33
CECILIA CUTZESCO-STORCK — Jeune bohémienne — pastel	34
CECILIA CUTZESCO-STORCK — Marseille — 1925 — encre de Chine	34
CECILIA CUTZESCO-STORCK — La vendeuse de fleurs — huile	35
CECILIA CUTZESCO-STORCK — La joie de vivre (fragment de triptyque) panneau décoratif à l'huile	35
MILITZA PĂTRAŞCO — Nina Arbore — bronze	36
MILITZA PĂTRAŞCO — La fontaine (fragment) plâtre patiné	36
MILITZA PĂTRAŞCO — Brancusi — plâtre patiné	37
MILITZA PĂTRAŞCO — N. D. Cocea — plâtre patiné	37
MILITZA PĂTRAŞCO — G. Enesco — plâtre patiné	38
H. DAUMIER — Le peintre — huile	39
H. DAUMIER — « C'est vrai, vous avez perdu le procès, mais vous avez eu l'occasion d'écouter un merveilleux plaidoyer ! » (du cycle « Les hommes de la justice ») lithographie	39
H. DAUMIER — Les saltimbanques — huile (Musée d'Art de la R.P.R.)	40
H. DAUMIER — La réponse du peuple français — lithographie	40
H. DAUMIER — La soupe — dessin	41
H. DAUMIER — « Tu as eu faim? Eh bien, cela n'est pas une raison . . . » — lithographie	41
H. DAUMIER — Compartiment de II-ème classe (Musée d'Art de la R.P.R.) — huile	42
H. DAUMIER — Le voyage du roi au milieu de l'enthousiasme populaire — lithographie	42
RENATO GUTTUSO — La cour — huile	43
GIUSEPPE ZIGAINA — Paysage du Frioul — huile	44
SAVERIO BUENO — Repos — huile	45
GIUSEPPE MIGNECO — Les vachers — huile	45
FRANCO FRANCESE — Veille à l'étable — huile	45
TRECCANI — Retour à Fragola — huile	46
GABRIELE MUCCHI — Bombardements à Gorla — détrempe	46
ALDO BORGONZONI — Rencontre à la périphérie — huile	47
IVAN KETOFF — Périphérie — huile	47
FRANCESCO del DRAGO — Paysans des Sabines — huile	48
L. VOREL — Les faiseurs de cancans — gouache en blanc et noir	49
I. VOREL — Le coup de pistolet du cabotin — gouache en blanc et noir	49
LUCIA DEMETRIADE-BĂLĂCESCO — Nu sur le fauteuil rouge — huile	50
DAN IALOMIŢEANO — Hiver à Popa Nan — huile	50
ION MURARIU — 1907 (fragment) — huile	51
CONSTANŢA CRIŞAN — Paysage d'hiver — huile	51
RAOUL LEBEL — Hiver — huile	51
DEM. IORDACHE — Montagnards — huile	52
EUG. ISPIR — Foire à Tulcea — huile	52
PETRE HÎRTOPEANO — Charretier — huile	52
MARIUS BUNESCO — Fleurs — huile	53
MARIUS BUNESCO — Dans l'atelier (photo Dragu)	53
ION IRIMESCO — Portrait de jeune fille — plâtre	54
ION IRIMESCO — Nu de jeune fille — plâtre	54
VASILE KAZAR — Débuts de la nouvelle vie — encre de Chine	55
VASILE KAZAR — Jeune homme assoupi — entre de Chine	55
VASILE KAZAR — Voyage — encre de Chine	55
GH. IACOB — Paysage avec des maisons — huile	56
ROBERTO de LAMONICA — Couturières —	57
OCTAVIO ARAUJO — Pigeons	57
REYNALDO FONSECA — Enfants	58
RENINA KATZ — Enfants jouant	58
D. M. MOTCHALSKI — Les galants — huile	59
A. P. KRIBALNIKOV — Maiakovski — bronze	60
P. R. NIKONOV — Octobre — huile	60
ELEONORA MANIZER — La paix (maquette de la sculpture présentée à Bruxelles, pavillon soviétique)	61
M. S. SARIAN — Le soleil du printemps précoce — huile	62
V. A. FAVORSKI — Caravane — gravure	62
BERTOLD BRECHT — Illustration pour le programme de l'Opéra « Condamnation de Lucullus »	63
OTTO GRÖLLMANN — Décor pour le ballet « Abraxas » par Werner Egk	64
BERTOLD BRECHT — Couverture du programme de la pièce « Un homme bon à Sezuan »	64
Tête de soldat persan — fragment de « La bataille d'Arbelles » — mosaïque	65
« La bataille d'Arbelles » — mosaïque (IV-ème s. av.n.e.)	66
Statuette soudanaise — bois	67
Statuette soudanaise — bois	67
C. BACIU — Dessins — (Voyage en Orient)	68
I. ROSS — Roberto de Lamonica, peintre (Sao Paulo, Brésil)	69
I. ROSS — Octavio de Araujo — peintre (Rio de Janeiro, Brésil)	69
MIHU VULCANESCO — Paysage de Bucarest — dessin polychrome	69
M. MANES et I. MORAVSKI — Les luttes de Grivitza 1933 — plâtre	70
VINCENŢIU GRIGORESCO — Timbre-poste	70
VALER IONESCO — Metallo — dessin	70
ELENA DIMITRIU — Portrait — huile	71
Couverture de la revue « Bildende Kunst » Nr. 2/1958	71
SAVA HENŢIA — Gare de marchandises — huile	72
N. GRIGORESCO — Le trompette — huile	72

REPRODUCTIONS EN COULEURS

	Page
JULES PERAHIM — Lénine	couverture
NIC. DĂRĂSCO — Place du Théâtre — huile	30 — 31
G. ZIGAINA — Retour du bois — huile	44 — 45

CONTENTS OF THE ARTICLES

The leading article of this issue is dedicated to the leader of the October Revolution and his outstanding contributions to the laying of the foundations of socialist realist art. Having insisted on the need for party principledness in art — the keystone in Lenin's conception about art, — the article points to Lenin's practical contribution to this domain: his plan for propaganda through the erection of monuments.

*

A number of basic problems were discussed at the meeting of the National Committee of the Painters and Sculptors'Union held in Bucharest at the end of March. They included: composition in painting, monumental sculpture, colour and light, colour and decorative element etc. In addition to the conclusions that were drawn at this meeting and which all concurred in confirming the validity of socialist realism in Rumanian art, the present issue also carries accounts of the reports read by Ionel Jianu ("The Composed Canvas") and Ion Frunzetti ("Composition in Statuary Art and Monumental Sculpture").

Eugen Schileru's article, dealing with the problem of colour, pays special attention to a central question discussed in connection with monumental painting in this country; i.e. the relations between the decorative element and psychological expression, which, according to the author, are not at all incompatible. In support of his thesis, Eugen Schileru refers to the modern Mexican painters of murals who achieve harmony in their compositions by turning to account the experience of their great predecessors, an example which he says should be followed.

*

The well-known Rumanian sculptor O. Han publishes an extract from a volume he is preparing for the press, entitled *Colour and Light* in which he puts an end to the mistaken view according to which the great Rumanian painters had confined themselves to colour and light; he shows that the component parts of their artistic means were but stages in their progress towards becoming aware of the plastic reality of nature.

*

V. Draguţ, the critic, contributes a monograph marking the 75 birthday of the outstanding Rumanian painter, *Nicolae Darascu* in which he spotlights the humane feelings and manly sincerity manifest in the artists'work.

*

The two articles that follow, signed by Angela Vrancea and N. Argintescu-Amza, are thoroughgoing commentaries dealing with the recent retrospective exhibitions of *Cecilia Cuţescu-Storck* and *Militza Pătraşcu*, both leading women artists of the older generation. Storck's frescoes and Patraşcu's sculptures are part and parcel of Rumania's most valuable contemporary art.

*

As a contribution to the world-wide celebration of *Daumier*'s 150th birthday, our review publishes two articles dedicated to that "Balzac of painting". Petru Comarnescu deals with the dramatic qualities of the artist who did not strive for beauty but for expressiveness, not for harmony but for the dramatic elements, thereby endowing modern art with the message of great humaneness. Eleonora Costescu, presents some interesting interpretations of Daumier 's art, basing her arguments on works of the French painter owned by our country recently shown at exhibitions in Jassy and Oraşul Stalin.

★

An exhibition of works by realist Italian painters presented by the Galleria "La Colonna" of Milan, was opened in May, in Bucharest. The manager of the gallery, Renata Usiglio, contributes an article to our review in which she discusses the exhibition in detail and pays special attention to the works of leading Italian artists like Guttuso, Zigaina, Mignеco, Mucchi, Mafai and Borgonzoni.

★

Our review of exhibitions held in March features the retrospective of Lascar Vorel and the exhibitions of the promising artists Lucia Demetriade Balacescu, Dan Ialomiţeanu, Ion Murariu, Constanţa Crişan, Raul Lebel, Dan Iordache and Petre Hîrtopeanu.

★

„*Artists in their studios*" brings little known aspects of the work and methods of Marius Bunescu, Ion Irimescu, Vasile Kazar and Gheorghe Iacob as well as of several Transylvanian artists.

★

Eugen Schileru analyzes the exhibition of two young Brazilian graphic artists, *Octavio de Araujo* and *Roberto de Lamonica*, who exhibited their works in Bucharest during their short stay in Rumania's Capital after making a trip to People's China and the Soviet Union, organized by the review *Para Todos*.

★

In a short interview published in this issue, the Rumanian masters Jalea and Ciucurencu give their impressions of a recent visit to the USSR where they attended the festivities of the Fine Arts Academy of the Soviet Union. They also tell of the way in which graduates of Soviet faculties of art are guided in their work and discuss the organization of the international exhibition of painting and sculpture of the socialist countries, to be held in Moscow in December 1958.

★

The column *Discussions* brings an article entitled "Concerning Certain Discussions Referring to Socialist Realism in Soviet Critique", which says that the socialist realist method is not a categorical imperative but a means for the promotion of creative individuality, for the stimulation of features defining the originality of each artist.

★

M. Rubingher deals with aspects of set-printing in German, seen during a fortnight he spent in the Germany Democratic Republic. Typical traits of the art in the German Democratic Republic are simplicity, sobriety and economy of external means in expressing the contents of ideas — and this in spite of a great variety of style.

★

Jean Baras contributes an article on the mosaic, showing its developments from the art as practised by the Aztecs of Mexico to paintings on mosaic during the Renaissance.

This issue is rounded off by the traditional features *Kaleidoscope* and *News from home and abroad.*

LIST OF ILLUSTRATIONS

	Page
BORIS CARAGEA — Lenin (fragment) — plaster	1
V. TIPLEAKOV — Lenin at Smolnii — oils	2
N. ANDREEV — V. I. Lenin	2
P. N. STARAMOSOV — V. I. Lenin delivering a speech from an armoured train — etching	2
MARTIN SLADKI — Lenin at Prague — oils	3
JOHANNES WUSTEN — Lenin 1933 — etching	3
K. KOSMACHOV — On the eve — charcoal and pencil drawing	3
I. ROSS — V. Kazar, Carol Patantyus, H. Catargi — drawings	5
I. ROSS — I. Jalea, Vida Geza, Sandor Benczedi — drawings	5
HENRI CATARGI — Fruit gathering — oils	6
CORNELIU BABA — Art-collector H. Zambaccian — oils	7

	Page
AL. CIUCURENCU — After the insurrection — oils	7
GH. IONESCU — Composition — oils	8
LUCIAN GRIGORESCU — The girl with green eyes — oils	9
ION PACEA — Dancers — oils	9
GINA POPA HAGIU — Funerals of the poet N. Labiş — oils	9
ION CHEORGHIU — Vintaging in Babadag — oils	10
ION MARSIC — Factories at Tulcea — oils	11
DUMITRU GHIAŢA — Autumn — oils	12
LUCIAN GRIGORESCU — Mogoshoaia. Park of the Creation House — oils.	13
CONSTANTIN PAULEŢ — Braila — oils	14
GHEORGHE VÎNATORUL — Still life — oils	14
MARIANA PETRAŞCU — Football match between the Great Britain and Rumania — water-colour and gouache	14
CATUL BOGDAN — Autumn landscape — gouache and water-colour	15
ION JALEA — Peasant woman with pumpkins—bronze	16
ZOE BĂICOIANU — Earth's riches — artificial stone	17
ION VLASIU — Motherhood — plaster	18
GH. STANESCU JR. — Torso — bronze	18
ION VLAD — Neculce — plaster	19
ION ANDREESCU — Bărăgan — oils	20
STEFAN LUCHIAN — Anemones — oils	21
ŞTEFAN LUCHIAN — Kiosque in Filantropia — pastel-drawing	21
ŞTEFAN LUCHIAN — Moş Nicolae — oils	22
E. MANET — The balcony — oils	23
GOYA — St. Isidor's Feast — murals (Museo del Prado, Madrid)	24
MASACCIO — Brancacci Chapel (Chiesa Santa Maria del Carmine, Firenze)	25
MASACCIO — Adam and Eve driven out from the Paradise — murals	25
E. DELACROIX — Arabic horse-race — (Musée de Montpellier)	26
E. DELACROIX — The Chios massacre — Louvre — oils	27
JAN VERMEER DE DELFT — The soldier and the laughing young girl (Frick Coll.) — oils	28
JAN VERMEER DE DELFT—The soldier and the laughing young girl (detail)— oils	29
NICOLAE DĂRĂSCU — View of Vîlcov — oils	30
NICOLAE DĂRĂSCU — Ancient inn at Balcic — oils	31
NICOLAE DĂRĂSCU — Inn and tree at the sea-side — oils	31
NICOLAE DĂRĂSCU — Turkish quarter — oils	32
NICOLAE DĂRĂSCU — Venetian landscape — oils	32
CECILIA CUŢESCU-STORCK — The History of Rumanian Trade — murals	33
CECILIA CUŢESCU-STORCK — Fragment of the „History of Rumanian Trade" — encaustic painting	33
CECILIA CUŢESCU-STORCK — The young gipsy — pastel-drawing	34
CECILIA CUŢESCU-STORCK — Marseilles — Chinese ink	34
CECILIA CUŢESCU-STORCK — The flower — girl — oils	35
CECILIA CUŢESCU-STORCK — The joy of life — oils	35
MILIŢA PĂTRAŞCU — Nina Arbore — bronze	36
MILIŢA PĂTRAŞCU — The fountain — patined plaster	36
MILIŢA PĂTRAŞCU — Brancusi — patined plaster	37
MILIŢA PĂTRAŞCU — N.D. Cocea — patined plaster	37
MILIŢA PĂTRAŞCU — George Enescu — patined plaster	38
H. DAUMIER — The painter — oils	39
H. DAUMIER — „It is true, you have lost, but what a beautiful pleading!" — lithograph	39
H. DAUMIER — Travelling circus people — oils (R.P.R.)	40
H. DAUMIER — The answer of the French people — lithograph	40
H. DAUMIER — The soup — drawing	41
H. DAUMIER — "You were hungry? Well, this is not a reason to steal" -lithograph	41
H. DAUMIER — Second-class compartment (Art Museum of the R.P.R.) oils. —	42
H. DAUMIER — The King's progress amid the people's cheers — lithograph	42
RENATO GUTTUSO — The yard — oils	43
GIUSEPPE ZIGAINA — Landscape of the Friuli — oils	44
SAVERIO BUENO — Repose — oils	45
GIUSEPPE MIGNECO — Cow-boys — oils	45
FRANCO FRANCESE — Night watch — oils	45
TRECCANI — Home-coming at Fragola — oils	46
GABRIELE MUCCHI — The Gorla bombardment — tempera	46
ALDO BORGONZONI — Meeting in the suburbs — oils	47
IVAN KETOFF — Suburbs — oils	47
FRANCESCO del DRAGO — Peasants from the Sabines — oils	48
L. VOREL — Gossipers — gouache in black and white	49
L. VOREL — The barn-stormer's shot — gouache in black and white	49
LUCIA DEMETRIADE BĂLĂCESCU — Nude on a red arm-chair-oils	50
DAN IALOMIŢEANU — Winter in the Popa Nan quarter — oils	50
ION MORARIU — 1907 (fragment)—oils	51
CONSTANŢA CRIŞAN — Winter landscape — oils	51
RAUL LEBEL — Winter—oils	51
DEM. IORDACHE — Mountaineer — oils	52
EUG. ISPIR — Fair at Tulcea — oils	52
PETRE HÎRTOPEANU — Carter — oils	52
MARIUS BUNESCU — Flowers — oils	53
MARIUS BUNESCU — In the studio (photographed by Dragu)	53
ION IRIMESCU — Portrait of a girl — plaster	54
ION IRIMESCU — Nude of a girl — plaster	54
VASILE KAZAR — Beginning of the new — Chinese ink	55
VASILE KAZAR — Sleeping boy — Chinese ink	55
VASILE KAZAR — Travelling — Chinese ink	55
GH. IACOB — Landscape with houses — oils	56
ROBERTO de LAMONICA — Needlewomen — etching	57
OCTAVIO de ARAUJO — Pigeons — etching	57
REYNALDO FONSECA — Children	58
RENINA KATZ — Playing children	58
A. D. MOCHALSKI — The courtiers — oils	59
A. P. KRIBALNIKOV — Maiakovski — bronze	60
P. R. NIKONOV — October — oils	60
ELEONORA MANIZER — Peace (on show at the Brussels'Fair)	61
M. S. SARIAN — The morning sun of early spring — oils	62
V. A. FAVORSKI — Caravan — etching	62
BERTOLD BRECHT — Illustration for the opera " Lucullus's condemnation "	63
OTTO GROLLMANN — Stage-painting for the ballet " Abraxas " by Werner Egk	64
BERTOLD BRECHT — Cover for the programme of " A good man from Sezuan "	64
Persian Soldier — fragment of the " Arbelles Battle " mosaic	65
" Arbelles Battle " (IVth cent. b.C.)	66
Sudanese statuette	67
Sudanese statuette	67
C. BACIU — Drawings (oriental trip)	68
I. ROSS — Roberto de Lamonica, graphician —(Sao Paulo)	69
I. ROSS — Octavio de Araujo — graphician — (Rio de Janeiro)	69
MIHU VULCĂNESCU — Bucharest landscape — polychrome drawing	69
M. MANES and I. MORAVSKI — Griviţa 1933 — plaster	70
VINCENŢIU GRIGORESCU — Stamp	70
VALER IONESCU — The steel-worker — drawing	70
ELENA DIMITRIU — Portrait — oils	71
Cover of the review ' Bildende Kunst " Nr. 2 (1958)	71
SAVA HENŢIA — Railway station — oils	72
N. GRIGORESCU — The trumpeter — oils	72

COLOUR PLATES

	Page
JULES PERAHIM — Lenin	Front — cover
NIC. DĂRĂSCU — Theatre place — oils	30—31
G. ZIGAINA — Coming from the woods — oils	44—45

INHALT DER ARTIKEL

Der Leitartikel dieser Nummer gemahnt an die Persönlichkeit des Führers der Großen Oktoberrevolution vom Blickpunkte dessen gewaltigen Beitrags zur Festlegung der Grundlagen der realistisch-sozialistischen Kunst. Nachdem darin der Grundsatz der Parteilichkeit der Kunst betont wird, — dieses im Mittelpunkte der gesamten leninistischen Kunstauffassung stehenden Grundbegriffes — hebt der Artikel den praktischen Beitrag Lenins für die Kunst hervor, und zwar durch den von ihm ausgearbeiteten Plan, Propaganda durch Errichtung von Denkmälern zum Ausdruck zu bringen.

*

Die Landeskomiteesitzung des Verbandes der bildenden Künstler, die in Bukarest Ende März d.J. stattgefunden hat, gab zu lebhafte Debatten über einige wesentliche Probleme Anlaß, nämlich über die Komposition in der Malerei, die monumentale Bildhauerei, Farbe und Licht, Farbe und Ausschmückung usw. Die vorliegende Nummer unserer Zeitschrift veröffentlicht nebst den Schlußfolgerungen, die sich aus dieser Sitzung ergaben — Schlußfolgerungen, welche alle die Feststellung der Lebenskraft des sozialistischen Realismus in unserer Kunst erhärten — auch die zusammenfassenden Texte der drei erstatteten Referate u. zu. *Das Kompositionsgemälde* von Ionel Jianu, *Die Komposition in der Kunst des Denkmals und die monumentale Bildhauerei* von Ion Frunzetti.

Dem Farbenproblem ist gleichfalls auch der darauf folgende, von Eugen Schileru gezeichnete Artikel gewidmet, der ein bedeutsames Problem monumentaler Malerei unseres Landes hervorhebt, nämlich jenes, daß es keine Unvereinbarkeit zwischen dem Dekorativen und dem psychologischem Ausdruck gebe. Der Verfasser des Artikels führt als Beispiel die modernen mexikanischen Wandmaler an, die zu ihren harmonisch gestalteten Kompositionen durch Aneignung der Erfahrungen der großen Schöpfer der Vergangenheit gelangt sind, wozu der Autor ebenfalls anregt.

*

Der bekannte rumänische Bildhauer O. Han veröffentlicht in der vorliegenden Nummer ein Teilstück aus einem, sich in Vorbereitung befindlichen Studienband, der den Titel *Farbe und Licht* trägt. Er zerstreut darin die irrige Annahme, wonach die großen rumänischen Maler sich nur auf Farbe und Licht beschränkt hätten und legt dar, daß diese beiden Eigenheiten ihrer Kunst nichts anderes waren als Meilensteine auf dem Wege zur Erfassung der plastischen Wirklichkeit der Natur.

*

Anläßlich des 75. Geburtstages des bekannten rumänischen Malers Nicolae Dărăscu veröffentlicht der Kritiker V. Drăguţ eine monographische Studie, in welcher er das Menschliche und die männliche Aufrichtigkeit von Dărăscus Kunst hervorhebt.

*

Die folgenden zwei Artikel stellen tiefer schürfende Kommentare über die kürzlich veranstalteten rückblickenden Ausstellungen zweier der bedeutendsten Künstlerinnen der älteren Generation dar: Cecilia Cuţescu-Storck und Miliţa Pătraşcu. Sowohl die Fresken der ersteren als auch die Bildhauerwerke der letzteren gliedern sich organisch in das wertvollste Gut der zeitgenössischen rumänischen Kunst ein. Dies wird von Angela Vrancea und von N. Argintescu-Amza, den Verfassern dieser beiden Artikel, besonders betont.

*

Gelegentlich der überall in der Welt stattfindenden Feierlichkeiten des 150. Jahrestages der Geburt Honoré Daumiers, veröffentlicht unsere Zeitschrift zwei Artikel, die diesem Balzac der Malerei gewidmet sind. Der erste, von Petru Comarnescu gezeichnete Artikel dringt in den Dramatismus des Werkes Daumiers ein, der nach Comarnescus Meinung, nicht die Schönheit sondern die Ausdruckskraft gesucht habe, nicht harmonische Ausgeglichenheit sondern das dramatisches Element und dadurch der modernen Kunst die Botschaft tiefer Menschlichkeit verkündet hat.

Der zweite Artikel ist für Eleonora Costescu die Gelegenheit, interessante Auslegungen über Daumiers Kunst zum Ausdruck zu bringen, im Zusammenhang mit zwei, in unserem Lande veranstalteten Ausstellungen, u. zw. in Jassy und Stalinstadt, in denen die in Rumänien vorhandenen Werke des Künstlers zu Schau gelangten.

*

Im Mai d.J. wurde in Bukarest eine Ausstellung realistischer italienischer Künstler eröffnet, die von der Galleria La Colonna aus Mailand beschickt wurde. Die Direktorin der Galerie « La Colonna », Renata Usiglio, veröffentlicht in unserer Zeitschrift eine eingehende Chronik dieser Ausstellung und hebt die Arbeiten einiger der führenden italienischen Maler hervor, wie Guttuso, Zigaina, Migneco, Mucchi, Mafai und Borgonzoni.

Im Rahmen der Chronik unserer permanenten Rubrik über die im Monate März d.J. stattgefundenen Ausstellungen, wird die rückblickende Ausstellung von Lascăr Vorel besprochen, ferner auch die Ausstellungen von Lucia Demetriade Bălăcescu, Dan Ialomiţeanu, Ion Morariu, Constanţa Crişan, Raul Lebel, Dem. Iordache und Petru Hîrtopeanu, alle vielversprechende Künstler in der zeitgenössischen Front der rumänischen bildenden Kunst.

*

Im Rahmen der Rubrik *Künstler in ihrer Werkstatt*, werden einige wenig bekannte Einzelheiten aus den Werkstätten der Künstler Marius Bunescu, Ion Irimescu, Vasile Kazar, Gh. Iacob sowie auch einiger sieben bürgischer Künstler veröffentlicht.

*

Eugen Schileru kommt in der gleichen Nummer in einer Chronik auf die graphische Ausstellung einiger brasilianischer Künstler zurück, die während eines kurzen Aufenthaltes in unserem Lande — nach einer von der Zeitschrift "Para Todos" in China und der Sowjetunion veranstalteten Reise — ihre werke in Bukarest ausstellten.

*

Die rumänischen Meister Jalea und Ciucurencu berichten in einem kurzen, in der vorliegenden Nummer veröffentlichten Interview über die Eindrücke, die sie gelegentlich einer vor kurzem nach der Sowjetunion unternommenen Reise gesammelt haben, wohin sie zur Feier der zwanzigjährigen wiederkehr der Gründung der Kunstakademie der Sowjetunion eingeladen worden waren. Eine willkommene Gelegenheit, Neuigkeiten zu erfahren, in welcher weise die Absolventen der sowjetischen Kunstakademien weiterhin geleitet und betreut werden oder andere über die Veranstaltung der internationalen Ausstellung plastischer Kunst der sozialistischen Länder, die im Dezember dieses Jahres in Moskau stattfinden wird.

*

Im Rahmen der Rubrik *Erörterungen* veröffentlicht die Zeitschrift einen Artikel *Über gewisse Erörterungen im zusammenhang mit dem sozialistischen Realismus in der Kritik der sowjetischen Plastik*. Im Artikel wird ausgeführt, daß die Methode des sozialistischen Realismus keinen kategorischen Imperativ bedeute, sondern einen Modus zur Förderung der schöpferischen Eigenart, einen Ansporn aller jener Merkmale darstelle, die die Charakteristik eines jeden Künstlers ausmachen.

*

M. Rubingher befaßt sich im folgenden Artikel mit einigen bezeichnenden Anblicken der deutschen Bühnenmalkunst, die der Verfasser während eines zweiwöchigen Besuches in der Deutschen Demokratischen Republik festgehalten hat. Was für die gegenwärtige Bühnenmalkunst der Deutschen Demokratischen Republik kennzeichnend ist, sind Einfachheit und Nüchternheit, Sparsamkeit an äußeren Mitteln, um den Gedankeninhalt zu verdolmetschen und dies alles, trotz sehr verschiedener Stilarten.

*

Jean Baras veröffentlicht einen Artikel über das Mosaik, in welchem er den geschichtlichen Entwicklungsgang dieser Kunst von den Azteken in Mexiko bis zur Mosaikmalerei in der Epoche der Renaissance verfolgt.

Die Zeitschrift schließt mit den üblichen permanenten Rubriken, *Kaleidoskop* und *Nachrichten vom In- und Auslande*.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

	Seite
BORIS CARAGEA — Lenin (Fragment in Gips)	1
V. TIPLEAKOV — Lenin in Smolnîi — Öl	2
N. ANDREEV — V. I. Lenin	2
P. N. STARONOSOV — V. I. Lenin hält eine Ansprache von einem Panzerzug — Gravüre	2
MARTIN SLADKI — Lenin in Prag — Öl	3
IOHANNES WÜSTEN — Lenin, 1933 — Gravüre	3
K. KOSMACIOV — Am Vorabend — Kohle und Bleistift	3
I. ROSS — V. Kazar, Carol Patantyus, H. Catargi-Zeichnungen	5
I. ROSS — I. Jalea, Vida Geza, Sandor Benczedi-Zeichnungen	5
HENRI CATARGI — Obstlese — Öl	6
CORNELIU BABA — Der Sammler Zambaccian — Öl	7
ALEXANDRU CIUCURENCU — Nach der Revolte — Öl	7
GH. IONESCU — Komposition — Öl	8
LUCIAN GRIGORESCU — Das Mädchen mit den grünen Augen — Öl	9
ION PACEA — Ballerinen — Öl	9
GINA POPA HAGIU — Zum Tode des Dichters N. Labiş — Öl	9
ION GHEORGHIU — Weinlese in Babadag — Öl	10
ION MARSIC — Fabriken in Tulcea — Öl	11
DUMITRU GHIAȚĂ — Herbst — Öl	12
LUCIAN GRIGORESCU — Park des Schöpfungsheimes Mogoşoaia — Öl	13
CONSTANTIN PAULET — In Brăila — Öl	14
GHEORGHE VÎNĂTORUL — Stilleben — Öl	14
MARIANA PETRAŞCU — Das Match — England — Rumänien — Aquarell und Guasche	14
CATUL BOGDAN — Herbstlandschaft — Guasche und Aquarell	15
ION JALEA — Bäuerin mit Kürbissen — Bronze	16
ZOE BĂICOIANU — Der Reichtum der Erde — Kunststein	17
ION VLASIU — Mutterschaft — Gips	18
GEORGHE STĂNESCU jr. — Rumpf — Bronze	18
ION VLAD — Neculce — Gips	19
ION ANDREESCU — Landweg (im Bărăgan) — Öl	20
ŞTEFAN LUCHIAN — Anemonen — Öl	21
STEFAN LUCHIAN — Bude im Filantropiaviertel — Pastell	21
STEFAN LUCHIAN — Der alte Nikolaus — Öl	22
E. MANET — Der Balkon — Öl	23
GOYA — Die Feier des Heiligen Isidor, — Wandgemälde aus dem Hause Goyas stammend, Einzelheit 1819, Madrid, Prado	24
MASACCIO — Brancaccikapelle, Carminekirche aus Florenz	25
MASACCIO — Die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies, Einzelheit, Brancaccikapelle, Carminekirche aus Florenz	25
E. DELACROIX — Weltrennen arabischer Rosse (1832) — Einzelheit, Museum Montpellier	26
E. DELACROIX — Das Gemetzel von Chios (1823) — Einzelheit — Louvremuseum	27
JAN VERMEER DE DELFT — Soldat und junges Mädchen lachend (1657) Einzelheit, Sammlung Frick, New-York	29
NICOLAE DĂRĂSCU — Ansicht aus Vîlcov — Öl	30
NICOLAE DĂRĂSCU — Alte Gaststätte in Balcic — Öl	31
NICOLAE DĂRĂSCU — Gaststätte und Baum am Meere — Öl	31
NICOLAE DĂRĂSCU — Türkenviertel — Öl	32
NICOLAE DĂRĂSCU — Landschaft aus Venedig — Öl	32
CECILIA CUŢESCU STORCK — Geschichte des rumänischen Handels (Fragment) monumentales Wandgemälde in Enkaustik auf Mauer	33
CECILIA CUŢESCU STORCK — Fragment, monumentales Wandgemälde « Geschichte des rumänischen Handels » Enkaustik auf Mauer	33
CECILIA CUŢESCU STORCK — Junge Zigeunerin — Pastel	34
CECILIA CUŢESCU STORCK — Marseille 1925 — Tusch	34
CECILIA CUŢESCU STORCK — Blumenverkäuferin — Öl	35
CECILIA CUŢESCU STORCK — Lebensfreude (Fragment eines Triptichons), dekoratives Wandstück — Öl	35
MILIŢA PĂTRAŞCU — Nina Arbore,—Bronze	36
MILIŢA PATRAŞCU-Brunnen (Fragment, patinierter Gips)	36
MILIŢA PĂTRAŞCU — C. Brîncuși — patinierter Gips	37
MILIŢA PĂTRAŞCU — N. D. Cocea — patinierter Gips	37
MILIŢA PĂTRAŞCU — George Enescu — patinierter Gips	38
H. DAUMIER — Der Färber — Öl	39
H. DAUMIER — « Es ist richtig, Sie haben den Prozess verloren, dafür aber hatten Sie die Gelegenheit, ein wunderbares Plaidoyer anzuhören » (Aus dem Zyklus « Die Männer der Justiz ») — Litographie	39
H. DAUMIER—Die Gaukler—Öl (Kunstmuseum der Rumänischen Volksrepublik)	40
H. DAUMIER — Die Antwort des französischen Volkes — Litographie	40
H. DAUMIER — Die Suppe — Zeichnung	41
H. DAUMIER — « Sie hatten Hunger, und wenn? Dies ist kein Grund » — Litographie	41
H. DAUMIER — Ein Abteil II. Klasse (Kunstmuseum der Rumçnischen Volksrepublik) — Öl	42
H. DAUMIER — Die Fahrt des Königs inmitten der begeisterten Bevölkerung — Litographie	42
RENATO GUTTUSO — Der Hof — Öl	43
GIUSEPPE ZIGAINA — Landschaft aus der Friuler Gegend — Öl	44
SAVERIO BUENO — Ruhe — Öl	45
GIUSEPPE MIGNECO — Kuhhirten — Öl	45
FRANCO FRANCESE — Stallwache — Öl	45
TRECCANI — Rückkehr nach Fragola — Öl	46
GABRIELLE MUCCHI — Bombardement bei Gorla — Tempera	46
ALDO BORGONEONI — Begegnung am Rande der Stadt — Öl	47
IVAN KETOFF — Stadtrand — Öl	47
FRANCESCO DEL DRAGO — Bauer aus Sabinen — Öl	48
LASCAR VOREL — Die bösen Zungen — Guasch in weiß und schwarz	49
LASCAR VOREL — Der Pistolenschuss des Schmierenschauspielers — Guasch in weiß und schwarz	49
LUCIA DEMETRIADE BĂLĂCESCU — Akt auf rotem Fauteuil — Öl	50
DAN IALOMIŢEANU — Winter im Popa-Nanviertel — Öl	50
ION MURARIU — 1907 (Fragment) — Öl	51
CONSTANŢA CRIŞAN — Winterlandschaft — Öl	51
RAUL LEBEL — Winter — Öl	51
DEM. IORDACHE — Schafhirt — Öl	52
EUGEN ISPIR — Markt in Tulcea — Öl	52
PETRE HIRTOPEANU — Fuhrmann — Öl	52
MARIUS BUNESCU — « Der Kamm des Truthahns » — Öl	53
MARIUS BUNESCU — In der Werkstatt (Photo Dragu)	53
ION IRIMESCU — Mädchenporträt — Gips	54
ION IRIMESCU — Mädchenakt — Gips	54
VASILE KAZAR — Schlafender Knabe — Tusch	55
VASILE KAZAR — Der Beginn des Neuen — Tusch	55
VASILE KAZAR — Reise — Tusch	55
GHERGHE JACOB — Landschaft mit Häusern — Öl	56
ROBERTO DE LAMONICA — Schneiderinnen	57
OTAVIO ARAUJO — Tauben	57
REYNALDO FONSECA — Kinder	58
RENINA KATZ — Spielende Kinder	58
D. M. MOCIALSKI — Die Hofmacher — Öl	59
A. P. CRIBALNIKOV — Maiakovski — Bronze	60
P. R. NIKONOV — Oktober — Öl	60
ELEONORA MANIZER — Frieden (Makette des im Sowjetpavillon von Brüssel aussgestellten Denkmals)	61
M. S. SARIAN — Morgensonne der vorzeitigen Frühlings — Öl	62
V. A. FAVORSKI — Karawane — Gravüre	62
BERTOLD BRECHT — Zeichnung zum Programm der Oper ,,Die Verurteilung des Lukullus''	63
OTTO GRÖLLMANN — Bühnenausstattung zum Ballett ,,Abraxas'' von Werner Egk	64
BERTOLD BRECHT — Programmumschlag zum Theaterstück ,,Ein guter Mann aus Sezuan''	64
Kopf eines persischen Soldaten — Fragment des Mosaïks ,,Die Schlacht von Arbelles''	65
Die Schlacht von Arbelles, IV. Jh. v.u.Z	66
Sudanesische Statuette	67
Sudanesische Statuette	67
C. BACIU — Zeichnungen — Eine Orientreise	68
I. ROSS — Roberta de Lamonica, graphischer Maler (Sao Paulo, Brasilien)	69
I. ROSS — Otavio de Araujo — graphischer Maler (Rio de Janeiro, Brasilien)	69
MIHU VULCĂNESCU — Bukarester Stadtbild — farbige Zeichnung	69
M. MANES und I. MORAVSCHI — Die Grivițakämpfe von 1933 — Gips	70
VINCENŢIU GRIGORESCU — Briefmarke	70
VALER IONESCU — Stahlarbeiter — Zeichnung	70
ELENA DIMITRIU — Porträt — Öl	71
Umschlag der Zeitschrift ,,Bildende Kunst'' Nr. 2 1958	71
SAVA HENŢIA — Güterbahnhof — Öl	72
N. GRIGORESCU — Der Trompeter — Öl	72

FARBIGE TAFELN

	Seite
JULES PERAHIM — Lenin	Umschlag
NIC. DĂRĂSCU — Theaterplatz — Öl	30—31
G. ZIGAINA — Rückkehr vom Walde — Öl	44—45

ARTA PLASTICĂ

REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI
3-4 — 1958

PREZENŢA LUI LENIN ÎN ARTĂ

In 1905, în timpul primei revoluţii ruse Lenin a fost silit să înnopteze în casa lui D.I. Leşcenco în a cărui bibliotecă a găsit o bogată colecţie de volume de artă cu reproduceri după operele artiştilor celor mai de seamă.

A. V. Lunaciarski, care povesteşte acest episod îşi aminteşte că, a doua zi de dimineaţă Vladimir Ilici i-a spus: « Ce domeniu încîntător este istoria artelor! Cîtă muncă ar fi aci pentru un comunist. Eri n-am putut adormi pînă dimineaţa, cercetam o carte după alta. Şi mi s-a făcut necaz că nu am avut şi nu voi avea timp să mă ocup de artă ». [1])

Desigur, Lenin n-a avut vreme să se « ocupe de artă ». Din lucrările sale cu rezonanţă adiacentă, din bogata sa corespondenţă, din notele de serviciu şi marginaliile înscrise pe filele cărţilor citite de el, cum şi de asemenea din decretele şi hotărîrile luate în problemele culturii de guvernul sovietic sub conducerea lui Lenin, reiese însă că o însemnată doză din argumentaţia folosită de Lenin pentru promovarea gîndirii marxiste este de natură estetică şi a avut o însemnătate cardinală în structurarea concepţiei realismului socialist. Şi după cum revoluţia rusă este un eveniment de semnificaţie universală, ideile leniniste despre artă se încadrează organic în patrimoniul gîndirii critice mondiale generînd curente, luminînd — asemeni unor faruri salvatoare — căile navigabile din oceanul tumultuos al creaţiei artistice moderne.

[1] V. I. Lenin — Despre Literatură, Editura P.M.R.

BORIS CARAGEA, Lenin (fragment) — ghips

Lenin a combătut cu asprime alienarea, înstrăinarea de natură şi împăunarea abstractă cu titlul de creatori în sine, concurenţa pe care artiştii modernişti au încercat şi încearcă s-o facă unei divinităţi iluzorii. Dimpotrivă, cufundarea în miezul naturii, cunoaşterea ei estetică — iată sursa inepuizabilă a artei, după Lenin.

« Cînd artiştii plastici realişti sînt învinuiţi că ar fi sclavii naturii — spune B.V. Ioganson — nu obiectăm. Da, sîntem sclavii naturii în cel mai bun sens al acestui cuvînt. Nu copiem natura, nu numai pentru că nu putem face aceasta dar pentru că nici nu este necesar s-o facem » [1])

În acest sens « libertatea absolută a creaţiei », faimoasa lozincă a artei burgheze împotriva căreia Lenin a adus argumente irefutabile, îşi vădeşte inconsistenţa principială. Există o singură natură, un singur adevăr şi o singură cale de a ajunge pînă la el: cea a istoriei.

Or, unul din factorii supremi ai istoriei îl constituie masele. Şi Lenin arată că în societatea întemeiată pe clase antagonice toate domeniile de activitate umană sînt debitoare acestui motor al revoluţiei. Momentul revoluţionar este deci echivalentul unei scadenţe a istoriei.

Libertatea creaţiei ca atare este posibilă doar în societatea lipsită de clase. Arta revoluţionară este întotdeauna o artă cu tendinţă, însă tendinţa ei are un singur obiectiv: acela de a afirma viaţa, binele, progresul. A suspecta o astfel de artă înseamnă a nu înţelege că odată cu biruinţa revoluţiei popoarele şi-au cucerit dreptul la cultură, oferind în acelaşi timp prilej creatorilor de valori artistice să-şi consacre talentul binelui omenirii.

« Octombrie — spune V. I. Lenin — a deschis o cale largă revoluţiei culturale. Grandioasă sarcină, aceea pe care trebuie s-o îmlinească puterea sovietelor. Ea are obligaţia ca în decurs de cîţiva ani sau cîteva decenii să plătească datoria culturală acumulată de secole. » [2])

Arta, creaţia plastică deci, trebuie să stea după Lenin în strînsă legătură cu năzuinţele poporului, să fie făţiş legată de proletariat. Ea intră ca şi toate problemele legate de revoluţia proletară în sfera de diriguire a partidului.

« Ideea partinităţii artei este fără îndoială veriga centrală a întregii concepţii leniniste despre artă ». [3]) Dar dacă în alte domenii ale conducerii partinice, ideile lui Lenin capătă precizia şi intransigenţa unor directive, în problema partinităţii artei ele vădesc o elasticitate plină de înţelegere pentru acest obiect delicat şi profund refractar închingării în norme rigide.

« Sîntem departe — scria V. I. Lenin — de a propovădui vreun sistem uniform sau de a rezolva problemele prin cîteva directive. Nu, în acest domeniu nu poate fi vorba de schematism... În acest domeniu (creaţia artistică n. n.) trebuie negreşit să se asigure o vastă arenă iniţiativei personale, tendinţelor individuale, un vast spaţiu gîndirii şi fanteziei, formei şi conţinutului » [4]).

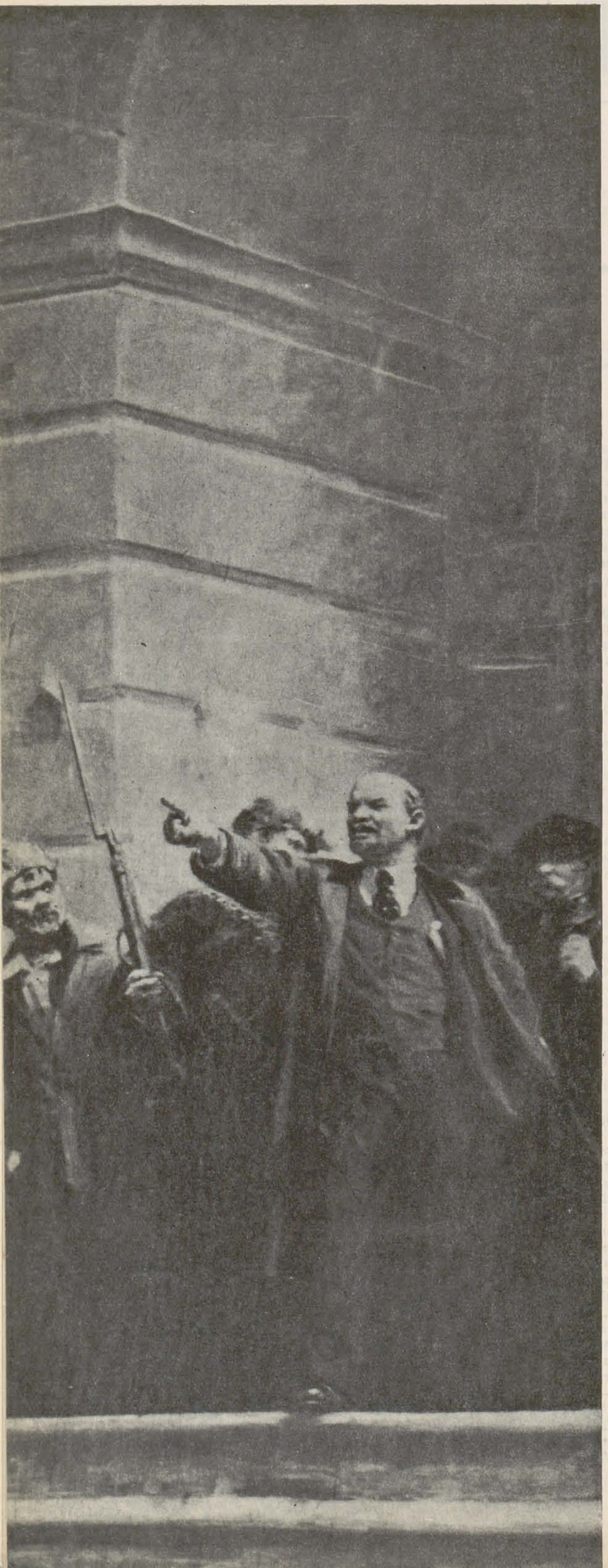
Partinitatea artei nu este deci o formulă ad-hoc, un mod de subordonare, ci dimpotrivă, o cale spre descătuşarea artei din strînsoarea celor două realităţi: trecutul şi prezentul — şi o împlinire a ei în cea de a treia realitate: viitorul, cum spune Maxim Gorki.

[1]) B. V. Ioganson — Raport cu privire la starea şi sarcinile artei plastice sovietice Moscova, 1957

[2]) Clara Zetkin — Amintiri despre Lenin.

[3]) E. Dobin şi A. Ninov—Lenin şi arta—Literaturnaia Gazeta din 22 aprilie 1958.

[4]) V. I. Lenin—Despre literatură şi artă—Moscova 1957.



N. ANDREEV, V. I. Lenin

« Noi trebue să includem într'un fel această a treia realitate în cotidianul nostru, trebue s-o reflectăm. Fără ea nu vom înţelege ce este metoda realismului socialist. Pentru a şti limpede şi precis împotriva a ce lupţi trebue să ştii ce vrei »[1].

Or, ambele aceste coordonate împotriva a ce lupţi şi ce vrei — au o semnificaţie profund populară şi implicit partinică.

Aceste idei ale lui Lenin au stat în centrul atenţiei primului congres al artiştilor plastici sovietici care a avut loc anul trecut. Ele au îngăduit artei sovietice să iasă din impasul în care o adusese interpretarea dogmatică şi deseori eronată a afirmaţiilor clasicilor marxism-leninismului în domeniul esteticii şi practicii artistice.

« Îmi pierd răsuflarea — spune S. Konenkov, decanul sculptorilor sovietici — cînd îmi dau seama, cît de inalte au fost sarcinile pe care V. I. Lenin, în zorii existenţei statului nostru le-a trasat celor care lucrează în arta mea... Noi artiştii plastici sîntem fericiţi că Lenin a fost acela care a stat la temelia măreţului realism-socialist ».

[1]) M. Gorki — Literatura noastră, literatura cu cea mai mare influenţă din lume.

Stînga :
V. TIPLEAKOV, Lenin la Smolnii — ulei

Dreapta :
P. N. STARONOSOV, V.I. Lenin vorbind de pe un tren blindat — gravură

Ideile sale definesc deci actualmente modul de dezvoltare a creației plastice.

Şi aceasta nu numai în arta țărilor socialiste ci şi în arta realistă modernă de pretutindeni, care nu se poate dezvolta decît într-o atmosferă de luptă, de combatere a asalturilor decadentismului din afară şi ale pseudorealismului dinlăuntru. Şi în această luptă, arma cea mai necruţătoare o constituie ideile leniniste despre artă, modul în care gîndirea critică a lui Lenin a interpretat şi rezolvat problemele estetice.

Lenin a fost de altfel acela care formulînd teza coexistenței paralele (în timp şi spaţiu) a celor două culturi: cea burgheză şi cea socialistă, a arătat că — ex nihilo, nihil — numai prin asimilarea selectivă a patrimoniului cultural al trecutului şi însuşirea realizărilor autentice, dublată de eliminarea implicită a erorilor moderniste din arta burgheză actuală, se pot consolida poziţiile artei noi, socialiste. Şi pentru că arta nu este un joc gratuit, ci joacă un rol determinant în cunoaştere, ea este legată la modul absolut de viaţă, de natură, în general — de societate, de popor şi de epoca respectivă a dezvoltării acestuia, în particular.

« Ideea leninistă după care realitatea este acel sol viu din care îşi trage seva arta înaintată este esenţială pentru înţelegerea naturii însăşi a imaginei artistice » [1])

* * *

Departe de a se mărgini la afirmaţii teoretice în legătură cu arta, Lenin a participat activ la promovarea artei, la răspîndirea ei în sînul maselor largi, la încadrarea creaţiei plastice în torentul de fier al revoluţiei.

« Vă amintiţi — spunea V. I. Lenin — că în lucrarea sa Civitas Solis, Campanella scrie că pe zidurile fantasticei sale urbe socialiste sînt pictate fresce care servesc tineretului drept lecţii intuitive de ştiinţe naturale, istorie, trezesc simţăminte cetăţeneşti şi într-un cuvînt participă la instruirea, la educarea noilor generaţii. Mi se pare că acest lucru este departe de a fi naiv şi, modificat anume, ar putea să fie însuşit şi realizat de noi imediat... Aş numi ceea ce gîndesc acum propagandă prin monumente... » [2]).

Şi într-adevăr la 14 Aprilie 1918 în tînărul Stat sovietic a fost publicat decretul numit actualmente « Planul leninist de propagandă prin monumente ».

Lenin îşi dădea seama că între arta cultă şi popor există o distanţă ce nu poate fi anulată decît prin ridicarea nivelului cultural al maselor. Or acest lucru era cu neputinţă atîta vreme cît operele plastice se însingurau în colecţii particulare, rămînînd obiect de discuţii savante între iniţiaţi.

Şi atunci arta a fost scoasă din ungherele odăilor, din filele cărţilor de specialitate şi aşezată în lumina frontală a pieţelor şi clădirilor publice, a parcurilor şi străzilor, la răscrucea clocotului intens al vieţii poporului.

Ansamblurile plastico-arhitectonice au devenit o necesitate firească a oraşelor socialiste.

« Planul leninist — scrie criticul sovietic V. Tolstoi — a definit clar şi precis sarcinile unei arte cu adevărat populare în epoca revoluţiei socialiste. De aceea putem afirma cu îndrăzneală că drumul parcurs de sculptura şi pictura noastră monumentală, succesele remarcabile pe care le-au obţinut aceste arte în decurs de 40 de ani, sînt rezultatul traducerii în viaţă a principiilor leniniste despre artă » [3]).

Planul de propagandă prin monumente a căpătat o nouă şi profundă semnificaţie atunci cînd i s-a atribuit fixarea clipelor mai însemnate din viaţa şi munca lui Lenin de la a cărui naştere sărbătorim acum 88 de ani.

Inima lui Ilici bate azi nu numai în pieptурile conducătorilor ţărilor socialiste, nu numai în carnetele membrilor de partid, nu numai în gîndurile oamenilor simpli făuritori ai societăţii socialiste.

[1]) V. Scerbina — Principala orientare, Sovetskaia Kultura Nr. 48/1958

[2]) A. V. Lunaciarski — Lenin despre propaganda prin monumente, Sovetskaia Kultura, 12 aprilie 1958.

[3]) V. Tolstoi — Un program de dezvoltare a artei sovietice — Sovetskaia Kultura, 12 aprilie 1958

JOHANNES WUSTEN, Lenin, — gravură

Ea bate în monumentele înălţate pe locurile ce marchează realizările sale: centrale electrice, palate ale culturii, ansambluri arhitectonice, marile construcţii destinate a face mai îmbelşugată, mai fericită viaţa oamenilor muncii.

Numeroşi sînt artiştii, atît cei sovietici cît şi marii artişti progresişti din întreaga lume, care şi-au înscris în programul lor de creaţie chipul lui Lenin.

El priveşte desfăşurarea istoriei cu zîmbetul său semnificativ, cu ochii săi mobili şi înţelepţi, atît din statuile «Leninianei» lui Andreev, cît şi din frescele lui Diego Rivera, compoziţiile aspre ale lui Rockwell Kent, or din monumentele închinate lui Lenin de cei mai buni artişti din ţările socialiste.

Lenin nu este numai primul conducător al revoluţiei ruse. Chipul lui simbolizează astăzi lupta eroică şi chezăşia biruinţii proletariatului de pretutindeni.

« Leninismul a devenit stindardul epocii noastre, o învăţătură ce însufleţeşte masele populare în lupta lor pentru libertate şi fericire, pentru un viitor luminos. Lenin trăieşte în însăşi inima popoarelor » [1])

Arta revoluţionară, ale cărei principii au fost formulate de Lenin pentru totdeauna, creşte neîncetat, transformînd sub dalta ei în realizări, ceea ce părea odinioară utopic, visurile în fapte aevea. Cetatea soarelui, închipuită de Campanella, a început să fie construită după planurile elaborate de geniul lui Lenin.

[1]) N. S. Hruşciov, Cuvînt de deschidere a şedinţei festive dela Teatrul Mare al URSS pentru aniversarea a 88 de ani dela naşterea lui Lenin, Pravda 24 aprilie 1958.

MARTIN SLADKY, Lenin la Praga — ulei

K. KOSMACIOV, În ajun — cărbune şi creion

CONCLUZII LA O PLENARĂ

Ședința comitetului pe țară lărgit al U.A.P., care a avut loc la finele lui martie la București, a avut drept scop nu numai o analiză a manifestărilor artistice din cuprinsul anului 1957 — și îndeosebi a interregionalelor și regionalelor — ci și discutarea unor probleme teoretice deosebit de importante pentru creația noastră plastică actuală.

Deși referatele care au fost ținute n-au îmbrățișat toate sectoarele activității artistice, se poate spune că au atacat, în esența lor, cîteva din cele mai importante probleme și realizări.

De data aceasta, spre deosebire de alți ani, dezbaterile au pornit din focarul criticii.

Problemele care au constituit substanța referatelor: compoziția în pictură; sculptura monumentală; peisajul și natura moartă; tendințe și perspective ale artei noastre noi — au implicații mult mai adînci. Acestea le găsim în însăși esența artei realist-socialiste și ele aduc în discuție atitudinea artistului în societate, răspunderea pe care acesta o simte față de cultura și poporul său, participarea sa deplină și efectivă la străduințele poporului său.

În ce măsură, — ținînd seama că arta este un mijloc de cunoaștere, o armă ideologică și un instrument de propagandă — este creația noastră plastică expresia vieții reale ? În ce măsură s-au reflectat, în creația artiștilor noștri, eforturile colectivității, s-au exprimat aspectele esențiale ale epocii noastre? S-a dezvoltat arta noastră plastică, pe măsura dezvoltării societății? Problematica omului de azi, lumea lui de gînduri și sentimente și-a găsit plăsmuitorii lor artistici? Au izbutit artiștii noștri plastici să redea în operele lor, acel limbaj universal care ține de însuși caracterul internaționalist al mișcării muncitorești?

Iată numai cîteva din întrebările care s-au ivit, atît din expunerea referatelor cît și din discuțiile care le-au urmat și cărora s-a căutat să li se dea un răspuns cît mai cuprinzător.

Făcînd în genere o analiză temeinică a lucrărilor prezentate la expozițiile interregionale și regionale, referenții s-au străduit să se apropie cu cea mai adîncă înțelegere de fenomenul atît de complex al gestației artistice, de tainicul laborator în care concepția de viață a creatorului se traduce în linii, volume, valorații de culori sau mase cioplite.

S-au subliniat, în aceste referate, o serie de biruinți ale artei noastre plastice, dar s-a arătat totodată, că față de cerințele poporului, de cerințele epocii noastre, ele nu corespund în întregime. Arta noastră actuală — a reușit din referate — nu se arată a corespunde întru totul la înaltele meniri ale vremii noastre. Se constată, bineînțeles, o participare mai largă a artiștilor noștri la viața poporului, care devine principala lor sursă de inspirație. Totuși, temele sociale nu se oglindesc deajuns în lucrările lor, omul nou, muncitorul industrial, agricol, intelectualul care construesc socialismul — într-un cuvînt eroii zilelor noastre — nu și-au găsit într-o suficientă măsură interpreții plastici. Între conținutul unor opere și expresia lor plastică — s-a mai remarcat — există nepotriviri. Și ca exemple, referenții, au amintit acele pînze ale unor tineri artiști — de altfel talentați — a căror expresie vetustă, hieratică, nu poate traduce dinamismul societății noastre.

În referatele asupra picturii și graficei s-au menționat eforturile susținute ce se depun pentru înnoirea și adîncirea mijloacelor de expresie, pentru găsirea de noi procedee și soluții tehnice. S-a insistat totuși, din nou, asupra numărului redus al compozițiilor cu tematică socialistă pe de o parte, ca și a peisajelor prea puțin expresive.

S-a înregistrat — în domeniul sculpturii — valoarea unor compoziții ce izbutesc să comunice privitorilor mesajul implicat în ele, dar s-a semnalat și primejdia ce a rezultat pentru arta noastră socialistă, din apariția unor mijloace antirealiste de expresie.

Lupta împotriva naturalismului și academismului va da roade numai atunci cînd ea se va îmbina cu lupta pentru o expresie mai adîncă și semnificativă a vieții noi, numai atunci cînd artiștii vor pătrunde în conținutul vieții contemporane, cînd vor sezisa cît mai amplu și mai profund lumea lăuntrică a omului nou și înaintat. Un ajutor prețios le stă la îndemînă artiștilor pentru aceasta: asimilarea marxism-leninismului și metoda realismului socialist. Artiștii trebuie să năzuiască spre o artă combativă — fără de care noul către care aspirăm cu toții ar fi cu neputință în artă.

În discuțiile ce au urmat s-au ridicat o serie de probleme în legătură cu dezvoltarea creației plastice, a artei decorative monumentale, cu privire la expoziții, la creația tineretului, la învățămîntul superior plastic, la lărgirea educației estetice a maselor etc. Cu aceeași ocazie, s-a abordat și problema specificului național, a stilului romînesc în artă, prea sumar însă și uneori într-o interpretare greșită. Aceste probleme urmează abia a fi discutate, pe măsura dezvoltării artei noastre însăși. De asemeni s-a luat în discuție preluarea critică, creatoare, interpretativă a experienței înaintașilor, orientarea ideologică a artiștilor, varietatea stilistică și originalitatea. Nu scapă nimănui că toate acestea sînt de o deosebită însemnătate pentru dezvoltarea în general a artei noastre.

* * *

Referatele expuse la această plenară, de către critici, au pus — în cadrul acelorași dezbateri — problema raporturilor dintre critică și creație.

În concepția marxistă a criticii, între artă și critică trebuie să existe o solidaritate prin împărtășirea acelorași principii. Rolul criticului este variat, aspectele activității sale multiple. Înțelegînd interdependența fenomenului artistic de formele sociale în întreaga lor complexitate, prin intermediul operei artistice criticul discută, implicit, problemele vieții, imaginile artistice fiind însăși expresia vieții reale.

Participant la eforturile colectivității ca cetățean, criticul este totodată interpretul dintîi al operei de artă, activitatea lui trebuind să fie deopotrivă știință și artă. Misiunea lui este aceea a unui analist subtil și sensibil al mesajului artistic și al expresiei artistice. El trebuie să dea permanent dovada înțelegerii obiective, dar nu obiectiviste; el trebuie să fie pătrunzător, dar să se ferească de concesii neprincipiale; să arate un spirit larg neviciat de calcule mărunte, o sensibilitate și o pasiune oricînd treze, cu adevărat partinice. Urmărind cu solicitudine, cu dragoste fenomenul artistic și progresele artei — cu atît mai mult astăzi, cînd în țara noastră se făurește o artă nouă — căutînd să descopere sensurile dezvoltării ei, el devine însăși conștiința critică a acestei arte.

Am arătat mai sus că, în genere, criticii (avem în vedere referatele expuse la această plenară) s-au străduit să răspundă menirii ce le revine. Că n-au corespuns în totul, s-a văzut în cursul dezbaterilor unde lupta de opinii a luat uneori un caracter destul de ascuțit, pe alocuri chiar neprincipial. În unele cazuri, artiștii s-au văzut obligați să facă apel la sensibilitatea, sinceritatea și ponderea criticilor, la o analiză cu adevărat științifică, marxist-leninistă, a fenomenului plastic. La rîndul lor criticii — în fața unor atitudini vădit subiectiviste din partea unor artiști — au cerut artiștilor o mai largă înțelegere față de rolul și misiunea ce le revin în societatea noastră.

După părerea noastră, aceste schimburi de idei și opinii au contribuit la netezirea unora dintre asperitățile ivite deși multe din chestiunile litigioase n-au fost pe deplin lămurite. Profităm de ocazia de față pentru a saluta una din propunerile ce s-au făcut de la tribuna dezbaterilor, aceea a convocării unei plenare a secției de critică din cadrul U.A.P., la care să se discute raporturile dintre critici între ei și față de artiști, să se analizeze ținuta etică și estetică a unor studii și articole care au produs nedumeriri.

* * *

În cursul acelorași dezbateri s-au manifestat și unele doleanțe pe care socotim că ar fi just să le consemnăm în aceste sumare marginalii. Astfel, acelea ale unor artiști care, deși membri ai U.A.P. se simt oarecum în afara preocupărilor « majore » — ne referim la cei ce au ales studiul unor genuri ca grafica (gravură, afiș, ilustrație de carte), arta aplicată, scenografia și care revendică, pe bună dreptate, o mai mare atenție asupra creației lor. Aceasta, cu atît mai mult cu cît în anii puterii populare sîntem martorii unor realizări valoroase și în aceste domenii, ale unor succese ce s-au semnalat la timpul lor, atît în țară cît și în străinătate.

Trebuie de asemenea să ținem seama — s-a făcut în mod special apel la atenția criticii — de realizările din domeniul sculpturii monumentale și al artei decorative, după cum ni se pare justă propunerea unuia din vorbitori de a se stimula arta decorativă prin comenzi publice, ceea ce implică și o tematică socială precisă. În același sens, s-a propus stimularea creației tablourilor de compoziție, a picturii și sculpturii monumentale care oglindesc nemijlocit idealurile socialismului și contribuie la educarea comunistă a maselor populare.

Să mai semnalăm — printre revendicările îndreptățite, după părerea noastră — aceea de a se trece la o mai largă difuzare a gravurii în rîndurile poporului, necesitatea stringentă de a se dezbate mai des și cu toată seriozitatea, problemele creației locale în cadrul filialelor U.A.P. Și aici, trebuie să spunem că revista noastră poate avea un rol important

în publicarea acestor dezbateri, lucru pe care nu l-a înţeles într-o suficientă măsură pînă acum.

Atît din referate cît şi din intervenţiile ce au avut loc în această şedinţă se desprind o serie de concluzii. Există, în rîndurile artiştilor noştri plastici, o adeziune liber consimţită la realismul nostru socialist, expresia, pe plan estetic, a unei profunde şi fundamentale revoluţii spirituale ce s-a înfăptuit în rîndurile maselor populare. Artiştii noştri plastici sînt în majoritatea lor conştienţi de faptul că arta realismului socialist aduce răspunsuri inedite, revoluţionare, frămîntărilor omeneşti, că exprimă noul umanism al lumii eliberate de exploatare. De aci trebuie să decurgă, în mod necesar o viziune militantă a artei, abandonarea de către artist, a preocupărilor sale individualiste. Artistul trebuie să-şi dea seama că destinul său e unul şi acelaşi cu destinul maselor. Nu poţi trăi în societate — spune Lenin — şi să fi desprins de ea. Grigorescu, Luchian, Tonitza — la noi în ţară — au fost artişti mari, în măsura în care au exprimat, prin opera lor, aspectele esenţiale ale epocii în care au trăit. Masereel, Georg Grosz, Käthe Kollwitz, Vera Muhina, Diego Rivera au fost artişti mari în măsura în care au înţeles că arta lor trebuie să fie în primul rînd o artă revoluţionară, care s-a născut odată cu mişcarea revoluţionară mondială a proletariatului şi din ea.

În măsura în care artiştii noştri îşi vor da seama că arta zilelor noastre înseamnă încredere în idealurile revoluţiei, pasiune pentru realizările poporului, participare vie şi activă la viaţa contemporană şi deci prezenţă în actualitate; în măsura în care artiştii noştri, îndrumaţi de partid nu vor pierde o clipă din vedere că arta lor se adresează unui public tot mai numeros, că ea trebuie să acţioneze asupra conştiinţei maselor, în spiritul revoluţiei şi să reflecte problematica omului de azi — în aceeaşi măsură ei vor da dovada partinităţii lor, a înţelegerii rolului lor în societatea socialistă care se construieşte prin eforturile întregului popor. Pentru aceasta ei trebuie să-şi pună în slujirea expresiei cele mai înalte şi măestrite mijloace artistice.

Obiectivismul mic-burghez, fluctuaţiile capricioase, teama de răspundere trebuiesc date în vileag. Arta noastră realist-socialistă este o artă angajată, o artă cu tendinţă. Sub conducerea partidului şi cu ajutorul lui, Uniunea Artiştilor Plastici trebuie să înmănunchieze toate forţele sale, să conducă lupta ideologică în rîndurile membrilor săi. Stimulaţi, întăriţi de concepţia marxist-leninistă a artei, creatorii noştri vor izbuti, atunci, să promoveze şi să dezvolte arta timpului nostru. În acest fel, plenara marchează un pas înainte.

ARTA PLASTICĂ

Desene de I. ROSS la Plenara comitetului pe ţară al U. A. P.

V. Kazar

Carol Patantyus

H. Catargi

I. Jalea

Vida Gheza

Sandor Benczedi

TABLOUL DE COMPOZIŢIE

de IONEL JIANU

Sînt unii prieteni cărora le simţi dureros lipsa după ce au trecut hotarul acestei lumi. Mi se îndreaptă deseori gîndul către bunul meu prieten Theodor Pallady, care se pricepea, cu atîta înţelepciune, să deslușească tîlcurile mai adînci ale vieţii şi ale artei. Parcă-l aud cum îmi spunea :

— Nu poţi exprima limpede decît ceea ce gîndeşti limpede. S-ar putea evita atîtea vorbe de prisos, dacă oamenii s-ar deprinde să-şi rostească gîndul în cuvinte potrivite.

Ne lipseşte încă o disciplină a cuvintelor potrivite, care ne-ar îngădui să exprimăm limpede ceea ce ar trebui să gîndim limpede. Şi un exemplu cît se poate de grăitor în această privinţă ni-l oferă confuzia care mai stăruie în pictura noastră cu privire la înţelesul tabloului de compoziţie, despre care se vorbeşte atît de mult.

Să încercăm să lămurim ce înseamnă un tablou de compoziţie pentru că de cele mai multe ori confuzia noţiunilor aduce după sine confuzia faptelor.

Socot că poate fi numit tablou de compoziţie acela care redă imaginea unei acţiuni într-o unitate de distribuire a formelor, de timp şi de spaţiu, menite să sintetizeze şi astfel să comunice mai lesne o idee cu o deosebită forţă de generalizare.

Această definiţie înlătură din sfera noţiunii tabloului de compoziţie, natura moartă şi peisajul, care nu redau imaginea unei acţiuni, ci numai un aspect desprins din natură.

Acţiunea presupune prezenţa omului care o săvîrşeşte şi de aceea tabloul de compoziţie cere neapărat înfăţişarea fiinţei umane.

Al doilea element distinctiv care trebuie reţinut din această definiţie este exprimarea unei idei prin toate mijloacele folosite în cadrul tabloului de compoziţie. Atît schema compoziţională, cît şi echilibrarea acordurilor de culoare trebuie să servească pentru exprimarea cît mai limpede a ideii care stă la baza imaginii. Prin această trăsătură proprie, tabloul de compoziţie se deosebeşte de pictura de gen, care nu înseamnă decît redarea unui aspect caracteristic din realitatea cotidiană.

Tabloul de compoziţie presupune transpunerea unei acţiuni într-o imagine bine gîndită şi echilibrată, pusă în slujba unei idei, pe cînd pictura de gen înseamnă transcrierea unui aspect obişnuit din viaţa de toate zilele. Tabloul de compoziţie se îndreaptă în mod necesar spre sinteză, pe cînd pictura de gen merge în chip firesc spre analiză.

Ceea ce deosebeşte tabloul de compoziţie de pictura de gen este tocmai intervenţia activă a voinţei artistului care distribuie formele în tablou potrivit unei scheme compoziţionale menite să sugereze cît mai clar ideea, pe cînd în pictura de gen artistul surprinde un aspect semnificativ din viaţa cotidiană, în desfăşurarea lui firească.

Pentru a înţelege mai bine această deosebire, se cuvine s-o ilustrăm printr-un exemplu luat din ultima expoziţie interregională din Bucurşti. Lucrarea lui Gh. Ionescu intitulată « Compoziţie » este, de fapt, o pictură de gen, pentru că ne înfăţişează cîţiva oameni muncind ogorul, fără a avea o distribuire voită a formelor în spaţiu în vederea sugerării unei idei. Oamenii par surprinşi în practicarea firească a unei munci obişnuite. În schimb « Culesul fructelor » de H. Catargi, care reprezintă tot o scenă de muncă în aer liber, este un tablou de compoziţie pentru că acţiunea se desfăşoară ritmic, potrivit unei riguroase şi ample scheme compoziţionale, create de pictor pentru a sugera mai puternic ideea frumuseţii muncii în colectiv, a vredniciei şi a demnităţii umane. Tocmai prin această prezenţă a ideii, tabloul de compoziţie ridică faptul particular pe care-l reprezintă la o generalizare semnificativă.

Se cuvine să facem aci o precizare. În vocabularul plastic, cuvîntul « compoziţie » este folosit în două sensuri. Compoziţia într-un tablou înseamnă sistemul de acordare şi de echilibrare a formelor şi a culorilor într-o unitate armonioasă şi din acest punct de vedere orice tablou, fie portret, fie peisaj, fie natură moartă, trebuie bine compus. În al doilea sens, cuvîntul e folosit în expresia « tablou de compoziţie » care înseamnă un anumit gen de pictură, axat pe redarea unei acţiuni, deci pe o prezenţă umană activă, într-o unitate de distribuire a formelor,

HENRI CATARGI,
Culesul fructelor — ulei

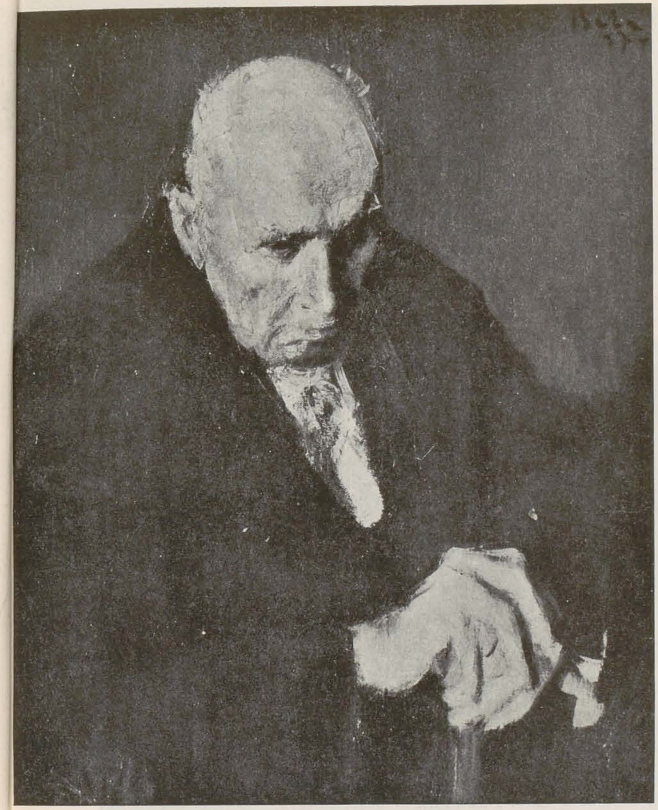
artistului să vorbească oamenilor despre oameni şi să-şi dea, prin opera sa, « verdictul asupra vieţii », cum spunea Cernîşevski.

Dacă ducem mai departe analiza definiţiei tabloului de compoziţie, se cuvine să dezvoltăm alte trei trăsături şi anume: unitatea de distribuire a formelor, unitatea de timp şi unitatea de spaţiu, înţelese ca mijloace de comunicare a ideii fundamentale a tabloului.

Formele din care este alcătuită imaginea trebuiesc astfel situate pe suprafaţa tabloului încît să constituie o unitate bine închegată. Dar schema compoziţională, care reprezintă scheletul imaginii, nu este un scop în sine, nu poate tinde numai la o armonie formală, obţinută prin raporturi sau alternanţe ritmice de volume în jurul unei axe centrale. Ea trebuie să aibe în primul rînd o valoare de semnificaţie, pentru a contribui astfel la exprimarea ideii. Să luăm un exemplu. Cînd Al. Ciucurencu vrea să arate că Ana Ipătescu este exponenta năzuinţelor populare, el tălmăceşte în imagine ideea coeziunii morale dintre eroină şi mase, cuprinzînd în traseul unui cerc, în registrul superior al tabloului, atît capetele celor cinci tăbăcari, cît şi chipul femeii revoluţionare. El crează o unitate compoziţională care exprimă limpede ideea fundamentală a tabloului, concepţia artistului asupra istoriei. Se realizează astfel o unitate a distribuirii formelor în tablou cu un rost semnificativ, îndeplinindu-se una din cerinţele esenţiale ale tabloului de compoziţie.

Unitatea de timp poate fi realizată prin justa înţelegere a rolului luminii în tablou. Sînt mulţi pictori care se deprind cu o singură gamă de culori, pe care o repetă la fel, peste tot, fără a ţine seama de variaţiile luminii din natură. Acestea permit a situa acţiunea într-un anumit anotimp, climat sau chiar ceas al zilei şi într-un anumit loc, în interior sau în aer liber. Abila folosire a variaţiilor luminii îngăduie artistului să sporească accentul de veridicitate al imaginii.

Dar lumina poate servi şi la expresia morală a tabloului. Prin efectele de lumină se pot intensifica aspectele dramatice, se poate realiza o atmosferă care să sugereze o stare sufletească, se poate ajunge la o potenţare pînă la fantastic a materiei picturale. Prin saturarea progresivă a pastei, G. Petraşcu, de pildă, a obţinut acea strălucire luminoasă ca de cristal a culorilor închise şi chiar a negrului care, în tablourile sale, iradiază parcă lumina din structura densă a materiei. Oricare ar fi însă funcţia de timp şi de spaţiu menită să sintetizeze o idee cu un caracter de generalizare.



CORNELIU BABA, Colecţionarul Zambaccian — ulei

Acţiunea însă nu trebuie neapărat să fie fizică, ea putîndu-se situa şi în viaţa sufletească a personajelor din tablou. Astfel, de pildă, unul dintre cele mai izbutite tablouri de compoziţie din ultimul deceniu este, în pictura romînească, « Odihnă la cîmp » de Corneliu Baba. Imaginea nu prezintă nici o acţiune fizică, ci dimpotrivă, aşa cum şi titlul o indică, un moment de răgaz: ţăranul şi copilul său dorm iar mama veghează. Şi totuşi există în acest tablou o puternică acţiune morală, care dă imaginii o deosebită tensiune emoţională. Pe chipul ţărăncii se poate citi drama unei vieţi. Prin expresivitatea fizionomiei, a mîinilor, prin vigoarea desenului, prin amploarea formei, prin efectele de umbră şi lumină, adică prin toate elementele limbajului său plastic, artistul ne sugerează trista condiţie umană, drama lăuntrică a eroilor săi. Totul contribuie în acest tablou la exprimarea unei idei, la transmiterea unei emoţii, la dezvăluirea unui conflict lăuntric. Dar aci nu e vorba numai de suferinţa unui anumit individ, legată de anumite împrejurări sau fapte particulare, ci de condiţia de viaţă la care e supusă o întreagă categorie de oameni, într-o anumită orînduire socială. Perfect individualizată, imaginea are în acelaşi timp şi o remarcabilă forţă de generalizare.

Uneori, opera de artă poate sugera o acţiune săvîrşită, încheiată, ca de pildă în celebra compoziţie « Strada Transnonain no. 12 » de Daumier, în care ni se înfăţişează cadavrele rămase în odaia răvăşită pe unde a trecut furia dezlănţuită a soldaţilor stăpînirii reacţionare, de pe vremea aceea. Alteori artistul ne arată ce se va întîmpla într-un viitor mai mult sau mai puţin apropiat. În « Epilogul răscoalelor », impresionanta compoziţie a lui Al. Ciucurencu, forţa de sugestie a imaginii ne îngăduie să înţelegem că ţăranii cu mîinile legate păşesc spre moarte, gravi şi neînfricaţi, că ei vor cădea sub gloanţele jandarmilor.

Acţiunea reprezentată într-un tablou de compoziţie se poate proiecta astfel şi în trecut şi în viitor, legînd uneori pe unul de celălalt şi dezvăluindu-ne rosturile mai adînci ale momentului înfăţişat. În chipul acesta, un tablou de compoziţie poate comunica privitorului interpretarea pe care artistul o dă lumii exterioare, atitudinea pe care el o ia faţă de societatea vremii sale.

Şi aci găsim una din trăsăturile cele mai însemnate ale tabloului de compoziţie, care, mai mult decît celelalte genuri de pictură, îngăduie

ALEXANDRU CIUCURENCU, Epilogul răscoalei — ulei

GHEORGHE IONESCU, Compoziţie — ulei

pe care artistul o acordă luminii în tablou, el trebuie s-o folosească în mod unitar, consecvent, în aceeaşi lucrare, adaptînd-o cerinţelor de exprimare a ideii fundamentale. Opera de artă presupune o logică, un echilibru, o coordonare a tuturor elementelor sale constitutive, care îi alcătuiesc armătura lăuntrică. Orice abatere de la această logică interioară a tabloului dăunează expresiei artistice. În ultima vreme s-au prezentat în expoziţiile noastre numeroase tablouri cu aspecte din munca oţelarilor la cuptoarele turnătoriilor. De cele mai multe ori însă centrul luminos de maximă intensitate pe care-l constituie focul din cuptoare nu a fost just integrat în ansamblul imaginii şi aceasta a fost una din cauzele care au determinat nereuşita acelor lucrări.

În ceea ce priveşte spaţiul, concepţia artistului poate varia. La unii, formele se înscriu într-un spaţiu prestabilit care se desfăşoară în adîncime potrivit legilor perspectivei. La alţii, formele îşi creează propriul lor spaţiu, prin forţa de construcţie şi consistenţa picturală a volumelor. În sfîrşit, în viziunea decorativă, formele se decupează pe un ecran care limitează imaginea la un prim plan mai impunător. Dar oricare ar fi concepţia spaţială a artistului, ea trebuie să apară unitară în aceeaşi lucrare tocmai pentru a asigura logica interioară a tabloului de compoziţie. Şi, fireşte, această concepţie a spaţiului trebuie să corespundă cerinţelor proprii ale acţiunii şi ale ideii exprimate în tablou.

Pictura nu poate reprezenţa direct nici idei, nici sentimente. Ea le poate sugera numai, prin toate mijloacele materiale ale limbajului artistic: linie, culoare, valoare, schemă compoziţională, ritm, proporţii, simbol, alegorie, etc. care într-o sinteză creatoare trebuie să contribuie toate la comunicarea cît mai vie şi mai convingătoare a ideii şi a sentimentului tălmăcite în imagine.

Niciodată în istoria picturii romîneşti n-au apărut atîtea tablouri de compoziţie ca în ultimul deceniu. La expoziţiile de stat ca şi la cele regionale, interregionale sau chiar particulare, începînd cu expoziţia «Flacăra» din 1948 şi pînă astăzi au figurat vreo trei sute de asemenea lucrări. Fenomenul e interesant şi îmbucurător, pentru că arată o preocupare din ce în ce mai activă a artiştilor, o îndreptare a lor către problemele acestui gen de pictură, care în trecut fusese multă vreme delăsat. El dovedeşte că a pătruns în conştiinţa pictorilor ideea necesităţii şi a cerinţei sociale pe care o reprezintă tabloul de compoziţie, mijloc superior de evocare a luptelor şi a izbînzilor omului contemporan.

Dar dacă de la constatările cantitative trecem la o analiză a calităţii lucrărilor realizate, ne putem lesne da seama că prea puţine dintre aceste aproape treisute de tablouri de compoziţie au vreo şansă să rămînă ca opere valoroase în istoria picturii romîneşti. Să luăm cazul unuia dintre pictorii care au creat cele mai multe tablouri de compoziţie în acest deceniu, *Alexandru Ciucurencu*. Din cele 12 lucrări de acest gen, doar trei — «Ana Ipătescu», «Epilogul răscoalelor» şi, poate ,«1 Mai liber» — ar putea rîvni la o asemenea calificare. Restul sînt simple încercări, experienţe, căutări neizbutite. Şi în general cred că cel mult zece la sută din toate tablourile de compoziţie ale ultimului deceniu ar putea fi socotite ca opere definitiv valabile.

Care sînt cauzele acestor rezultate? Le-am putea împărţi în trei categorii: lipsa caracterului popular, lipsa puterii de generalizare a imaginii şi lipsa fanteziei creătoare.

Prin caracterul popular al artei nu se înţelege numai forţa de circulaţie a imaginii în masele cele mai largi, ci în primul rînd identificarea artistului cu viaţa şi aspiraţiile poporului său, care reprezintă mersul înainte al istoriei şi deci prefigurează dezvoltarea noului, al cărui viitor este asigurat prin legile ştiinţifice ale evoluţiei societăţii. Forţa de circulaţie a imaginii nu este decît o consecinţă firească a poziţiei artistului care înţelege năzuinţele poporului său şi le oglindeşte în opera sa. Iar caracterul popular al unei creaţii artistice se defineşte în funcţie de poziţia de clasă a artistului. Într-o societate care mai este încă împărţită în clase, poporul nu este reprezentat de vechile clase în descompunere, ci prin forţa activă a proletariatului, a ţărănimii muncitoare şi a intelectualilor progresişti care luptă împreună pentru izbînda ideilor noi. În fond, teza caracterului popular al artei se întemeiază pe ideea că adevărata forţă motrice a istoriei este poporul, exponent şi apărător al noului în lupta împotriva vechiului.

Caracterul popular al artei se opune deopotrivă şi naţionalismului şovin, care reprezintă vechea poziţie a claselor reacţionare, şi cosmopolitismului, străin de aspiraţiile poporului. El se identifică cu adevăratul patriotism, care înseamnă dragoste, înţelegere şi preţuire a virtuţilor poporului şi a acelor valori morale care-i chezăşuesc progresul.

În prea puţine din tablourile de compoziţie pictate în ultimul deceniu se oglindesc aceste valori morale, se poate desluşi poziţia de clasă a artistului, se poate recunoaşte verdictul pe care el trebuie să-l dea asupra

LUCIAN GRIGORESCU, Fata cu ochii verzi — ulei

marilor probleme ale actualităţii. Şi de aceea avem atît de puţine tablouri de compoziţie care pot înfrunta judecata istoriei, ca autentice mărturii ale vremii noastre.

A doua lipsă pe care am constatat-o e aceea a puterii de generalizare a imaginii. Nu e deajuns, de pildă, să înfăţişezi o scenă de muncă dintr-o uzină, perfect înregistrată în identitatea fizică a unei acţiuni. Tabloul

GINA POPA HAGIU, La moartea poetului N. Labiş — ulei

ION PACEA, Balerină — ulei

care se opreşte aci rămîne la faptul particular, cu valoare cel mult documentară. Trebuie ca din scena de muncă, pe care artistul o alege dintre mii de scene similare, să se desprindă o semnificaţie morală, o idee generală care să pună în valoare noua etică a muncii socialiste. De la concepţia expozitivă sau narativă a tabloului, trebuie să se treacă la o concepţie a semnificaţiei imaginii cu o valoare de generalizare. Numai astfel se poate ajunge la un adevărat tablou de compoziţie.

Şi ar mai fi de adăugat o ultimă constatare. Cred că realitatea ar trebui privită cu mai multă îndrăzneală, cu mai multă poezie, cu mai multă imaginaţie. Cred că visul artistului asupra viitorului nu se simte încă îndeajuns în operele din ultimul deceniu. Sînt atîtea perspective care se deschid oamenilor în lumea noastră de azi! Artistul ar trebui să le dezvăluie, pentru a întări încrederea în viaţă, optimismul şi avîntul de muncă al marilor mase. E nevoie de mai mult patos, de mai multă însufleţire, de mai multă poezie şi imaginaţie creatoare!

N-am avut de gînd să epuizez aici problemele tabloului de compoziţie, nici să scriu un studiu cu pretenţii ştiinţifice. Am încercat să lămuresc anumite noţiuni, să împărtăşesc cîteva preocupări în nădejdea că ele vor da de gîndit acelora care sînt chemaţi să realizeze de aci înainte marile tablouri de compoziţie care să însemne o adevărată mărturie a eroismului vremii noastre.

ION GHEORGHIU, Culesul viilor la Babadag — ulei

UNELE PROBLEME ALE PEISAJULUI ȘI NATURII MOARTE

de PETRU COMARNESCU

Cu cît privești mai multe oglindiri ale lumii în artă, odată cu trecerea anilor și perindarea vîrstelor, cu atît spectacolul ineditului, al necurmatelor înnoiri de viziune și expresie te uimește, așa cum te uimește însăși viața, cu ireversibilul și prefacerile ei. Într-o țară bogată în talente și unde poporul își dovedește de secole simțămîntul pentru culoare și decorativitate — inspirat de mediul natural, atît de luminos și variat la noi, armonios și nuanțat, dar inspirat și de un lirism subiacent, ce răsună muzical nu numai în muzică și poezie, dar și în artele aplicate și mai ales în plastică — apariția talentelor, odată cu fiecare nouă generație, nu s-ar cuveni să ne uimească. Și totuși există momente de cotitură și deschideri de perspective mai largi și mai cuprinzătoare cînd ai putința de a vedea, într-o lumină mai prielnică și mai fidelă, cortegiul realizărilor diferitelor generații, împlinirile și înnoirile celor mai vîrstnici, manifestările mai definite ale celor ajunși în pragul maturității, începuturile de afirmare mai autentică a tinerilor. Iar atari lucruri nu se poate să nu-ți stîrnească bucuria și uimirea.

O asemenea perspectivă largă și luminoasă avem simțămîntul că ne-a oferit-o ultima Expoziție Interregională de Artă Plastică prin contribuțiile foarte interesante și adesea noi ale pictorilor din diferitele generații. Prefacerile și înnoirile au fost mai manifeste ca în alți ani, lipsurile și limitele mai vădite, perspectivele viitorului mai făgăduitoare și mai imperioase în cerințele lor de îmbogățire a viziunilor artistice și de împlinire a expresivității. Experiențele acumulate pe calea realismului socialist încep să-și configureze mai limpede rezultatele și problemele.

În materie de peisaj și natură moartă — genuri picturale predominante cantitativ în ultima expoziție, deși anul acesta compozițiile cu oameni sînt mai numeroase și uneori mai interesant construite decît înainte — ai impresia că artiștii mai încercați ca și cei mai tineri și-au dat un cuvînt de ordine să se innoiască, să-și adîncească mijloacele de expresie, să se apropie mai temeinic de adevărul vieții.

REALIZĂRI ȘI PROBLEME ALE PEISAGIȘTILOR NOȘTRI

A fost o bucurie să constați la ultima Interregională siguranța și vigoarea pe care și le păstrează și în crearea peisajelor maeștrii mai vîrstnici, aducînd lucrări care le îmbogățesc bogata operă. Camil Ressu, Nicolae Dărăscu, Marius Bunescu, Dumitru Ghiață au contribuit hotărîtor la nivelul ridicat al ultimei expoziții, iar alături de ei pictorii din generațiile următoare: H. H. Catargi, Lucian Grigorescu, Alexandru Ciucurencu, Catul Bogdan, Gh. Ionescu, Mariana Petrașcu.

Nu vom intra în analizarea lucrărilor, care s-a făcut și aici, și în alte locuri. Vom aminti însă cîteva fenomene pilduitoare. Bunescu a avut cîteva peisaje construite nu numai cu știuta-i soliditate arhitecturală și atmosferă evocatoare, dar și pline de sclipiri cromatice. Pădurea ruginie a lui Ghiață a constituit o viziune mai potențat colorată, mai intens trăită decît multe din peisajele sale anterioare, care folosesc îndeobște culorile calde și reci, mai ales vinețiul și albul-cenușiu, precum și o stilizare pe linia artei populare.

După « Stejarii de la Pasărea », prezentați la expoziția personală, H.H. Catargi a cunoscut o nouă reușită cu peisajele expuse la Interregională, mai ales cu «Stăvilarul de la Ciurel», care are ceva din soliditatea picturii flamande și olandeze. In unele peisaje, oamenii integrați în ele capătă mai multă expresie și mișcare, artistul păstrînd un logic aspect decorativ. Cu mijloace foarte moderne, aducînd meditație și control rațional în exprimarea lirismului, Catargi reface procesul creației clasice. După ce adîncește în sînul naturii motivul ales, el îl desenează pe pînză, în atelier, la mărimea tabloului năzuit, apoi revine în fața motivului din natură, trece în atelier, îl pictează și din nou verifică în fața naturii adevărul celor construite pictural de dînsul. Este o operație cu multe etape, operație de pictor clasic în sensul lui Poussin, adică « prospectînd » adîncul aspectelor din natură. Poussin numea « prospect » structura interioară a aparențelor din natură, legăturile lor intime și care scapă unei priviri fugarnice. De aici, metoda rațională în sens clasic a lui H.H. Catargi, foarte pilduitoare pentru artiștii de înaltă conștiinciozitate și mărețe năzuinți. Dacă în trecut, Catargi se rezuma la viziuni mai grave, la armonii prețioase și pline de noblețe, dar oarecum reci și nu lipsite de monotonie, noile lucrări dovedesc nu numai măiestria picturală, dar și apropierea de specificitatea variată a peisajului romînesc. Este o împlinire necesară, ca și aceea a integrării oamenilor în peisaj.

Opus ca temperament, multă vreme exploziv în spontaneitatea sa, Lucian Grigorescu a ajuns în ultimele peisaje la un colorit mai potolit, dar deosebit de intens și cu remarcabile transparențe. Omul apare acum în peisajele sale, care capătă din ce în ce o ținută clasică, în sensul unei stăpîniri și echilibrări a elementelor componente.

Este remarcabilă această continuă împlinire și apropiere de marea măiestrie a pictorilor din generațiile mai înaintate De asemenea, e plin de semnificație faptul că Corneliu Baba a expus, pe lîngă compoziții și portrete, două priveliști venețiene, elaborate cu înțelegerea specificității locului. Și este un semn de tinerețe și o dovadă de înaltă rîvnă și conștiinciozitate artistică faptul că, după reușitele de anul trecut, Alexandru Ciucurencu se îndreaptă acum spre altfel de priveliști decît înainte, cu lumini mai difuze, mai stinse, construindu-le cu o pastă mai densă și o pensulație mai viguroasă. Anul trecut ajunsese, după părerea noastră, la cele mai armonioase, mai calde și mai caracteristice peisaje din întreaga și strălucita sa activitate — anume acele peisaje pictate în preajma Botoșanilor, cu coline unduioase, cu un colorit verde-gălbui, pline de duioșie luchianescă și frăgezime, neîntrecut de fidele locului, și exprimînd cu putere lirismul artistului. Și, totuși, iată că după o asemenea reușită Ciucurencu caută drumuri noi cu mijloace noi, neînchistîndu-se într-o viziune stereotipă sau repetînd o anumită formulă, așa cum faceau odinioară Verona, Ștefan Popescu, C. Aricescu, N. Grant, Kimon Loghi. Împrospătarea, adîncirea, variațiunile pe aceeași temă sau, dimpotrivă, varierea temelor caracterizează pe adevărații artiști, oglindindu-le cu mijloace din ce în ce mai adecvate, căutînd specificitatea locurilor — acel « genius loci » — și tehnica cea mai contemporană și potrivită redării acestei specificități. Este lecția lui Grigorescu, Luchian, Andreescu, Petrașcu, Pallady, Șirato, Tonitza — ale căror învățăminte sînt adesea preluate în sintezele pictorilor mai tineri de astăzi.

Rodica Maniu-Mützner, M.H. Maxy, R. Iosif, S. Mützner, R. Schweitzer-Cumpănă, A. Jiquide au adus de asemenea peisaje, unele cu oameni, în acuarelă, ulei, pastel, unii din ei construind priveliști din ce în ce mai puternic caracterizatoare.

Gh. Ionescu și-a potențat viziunile de cîmpie muntenească atît de autentice și și-a îmbogățit paleta, redînd atît de concret — am spune, material chiar — și viu structura naturii și variațiunile anotimpurilor sau schimburile zilei. Peisajul cu oameni la muncă înseamnă un drum făgăduitor în opera sa. Plaiurile ardelene au apărut la ultima Interregională nu atît în peisaje cît ca fundaluri, în compoziția lui Catul Bogdan « Popas », unde se evocă poezia sobră a acestor plaiuri, și în compozițiile din Țara Moților ale lui Gh. Șaru, care anul acesta a izbutit să lege mai organic și mai viu omul de peisaj. Compozițiile cu obiceiuri și legende din Țara Moților au o vibrantă atmosferă cu tonalități adesea vineții, îmbogățită cu figuri concrete, cu gesturi și acțiuni caracteristice, astfel că stilizarea decorativă trece în opera lui Șaru la o oglindire mai semnificativ realistă. În guașele combinate cu acuarelă, Catul Bogdan ajunge la fluidități și transparențe de o mare finețe și putere de evocare. Cu puține excepții, acuarela este prea puțin stăpînită în posibilitățile ei specifice și la fel și guașa. După Luchian, Vorel și Arnold poate Catul Bogdan le înțelege cel mai bine virtuțile și le folosește cu iscusință. Am mai adăuga pe Mariana Petrașcu și pe Victor Mihăilescu-Craiu, care la Interregionala de la Iași ne-a dăruit unele guașe care au din limpezimea și căldura lui Luchian.

Regretata Nuți Acontz, ca și Michaela Eleutheriade, Lucia Demetriade Bălăcescu, Ion Musceleanu, Ion Marșic, Călin Alupi, Valentin Hoefflich, Ana Asvadurova au notat cu sensibilitate și adesea cu ingenio-

zitate priveliştile contemplate. Mai cu seamă Ion Marşic, în peisajul cu fabrici, a ajuns anul acesta la privelişti mai definite şi viguros construite. Pavel Codiţă, care în portrete este unul dintre cei mai stăpîni pe expresivitatea chipului, a găsit vibraţii cromatice şi soliditatea construcţiei în peisajele de la Babadag şi Techirghiol.

CONTRIBUŢIA AVÎNTATĂ A TINERETULUI

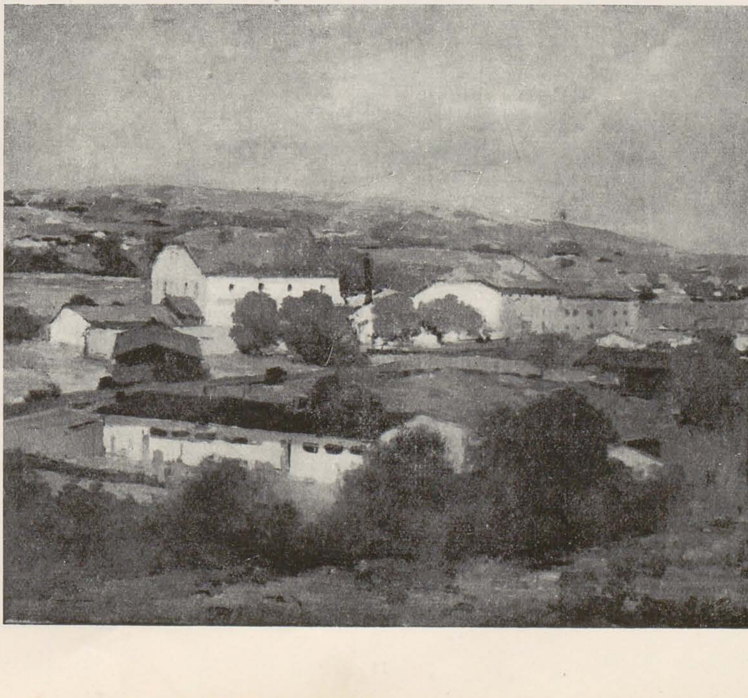
Dintre artiştii mai tineri, Camilian Demetrescu a ajuns la o remarcabilă stăpînire a mijloacelor de expresie în peisaj şi mai ales acel « Peisaj dobrogean », cu stîncile solid construite şi cu apa atît de transparentă a Dunării, văzută într-o largă perspectivă, ne atrage prin distincţia lui, prin atmosfera sugestivă, prin poezia discretă, bazată pe o certă ştiinţă de a compune pictural. Mai puţin luminoase şi ţinute într-o atmosferă gravă, peisajele lui Ion Pacea au soliditate, căldură interioară, atmosferă specifică. Camilian Demetrescu şi Ion Pacea sînt cei mai realizaţi dintre peisagiştii tineri care folosesc compoziţia în mod deliberat, ca metodă de stăpînire a lirismului. Ei au ajuns la un limbaj plastic personal şi surprind caracteristicile locului, fără să se lase orbiţi de primele impresii.

O poezie sobră, urmărind redarea elementelor din natură în specificitatea şi raporturile lor de consistenţă şi transparenţă, de vibraţie şi viaţă — deci o tratare în care motivul ales este compus nu după capriciile subiectivităţii, ci cu o înţelegere raţională, cu un lirism meditat — caută peste tot echilibrul şi armonia — caracterizează operele celor mai valoroşi dintre peisagiştii noştri mai tineri. Şi acesta este adevărul pentru Camilian Demetrescu şi Ion Pacea, care folosesc culori mai vii şi o construcţie mai riguroasă cît şi pentru Eugen Popa, mai dramatic în peisajele din R.P. Bulgaria sau pentru Brăduţ Covaliu şi Gh. Răducanu, cu o cromatică mai ternă, sau pentru Paul Gherasim şi Ion Gheorghiu, care introduc şi notaţii mai vădit subiective, la Gherasim apărînd în compoziţia-peisaj « Ungureni la autobuz » o viziune oarecum primitivistă, apropiată de cea a lui Ghiaţă, pe cînd la Ion Gheorghiu o interesantă sinteză — imposibilă la prima vedere, dar reală — între caldul Tonitza şi surdinizatul colorist Pallady. Pe o linie care accentuează structura formelor din natură, dar îmbăiată într-o lumină vibrantă, chiar dacă adeseori în tonalităţi mai curînd reci, s-au manifestat la expoziţia personală Ion Biţan, Virgil Almăşanu, Constantin Crăciun şi Popescu Negreni. Lucrările lor de la Interregională îi arată pe drumuri certe, în care lirismul lor sincer se confruntă cu adevărul naturii, spre a-l reda mai nuanţat, mai potenţat, dar nu diformat. Observaţie valabilă şi pentru peisajele lui Ştefan Sevastre, Eugen Mărgărit, Bălaşa Ionescu, Tr. Brădean, Gina Hagiu-Popa şi I. Sălişteanu.

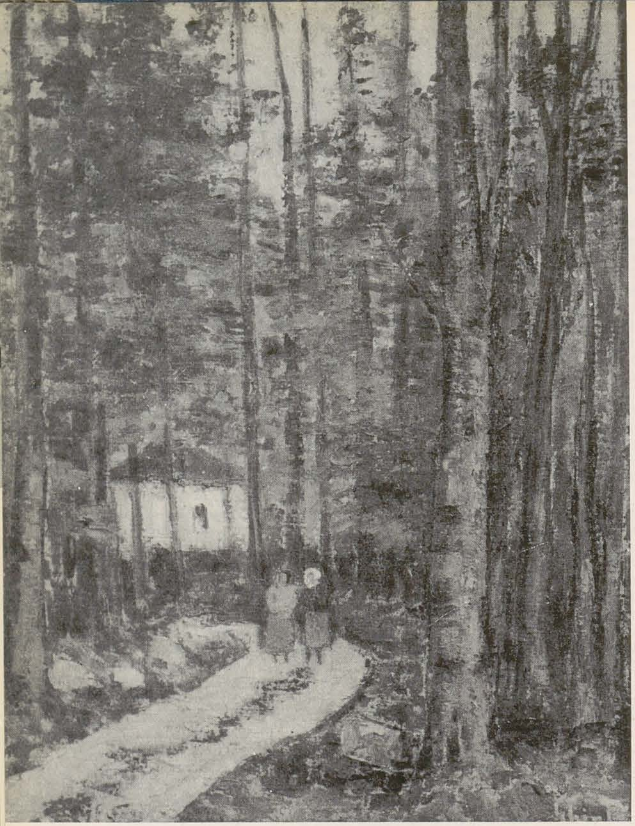
Constantin Pauleţ a lucrat o serie de peisaje industriale, datorită cărora s-a impus şi mai mult printre tinerii peisagişti de frunte. Dacă peisajele în ulei « Sonde », « Vapor în reparaţie » şi alte aspecte ale şantierului de la Brăila au culori puternice, care potenţează formele şi atmosfera specifică, laviurile tot de la Dunăre sînt şi ele de o remarcabilă picturalitate. În ele simţi nu numai raporturile dintre corpurile opace sau cu umbră mai densă şi cele transparente, dar pînă şi umiditatea atmosferii, pînzele uşoare de ceţuri, precum şi varietatea elementelor caracteristice unui port. Pauleţ surprinde în perspective largi şi cuprinzătoare, cu o fină liniatură şi un adevărat echilibru compoziţional aşezările dunărene. C. Blendea a proiectat în măreţia şi frumuseţea-i energetică peisajul cu « Combinatul siderurgic Hunedoara », legînd construcţia umană de atmosfera locului. Constantin Crăciun, Al. Ţipoia şi Georgeta Crăciun au realizat de asemenea interesante peisaje industriale (fabrici, şantiere, maşini etc.), apropiindu-se astfel de aspectele contemporane ale peisajului nostru. Georgeta Crăciun nu lasă să se piardă în imensitatea spaţiului şantierul pe care-l descrie, ci îi acordă rolul de căpetenie. O compoziţie în care se încearcă redarea legăturii dintre om şi peisaj este « Arheologii la Histria » a lui Mircea Ionescu. Arheologii se află printre vestigiile antichităţii greceşti şi ei înviază peisajul, dar şi peisajul, la rîndul lui, dă o ţinută şi un aer familiar vestigiilor lui. Interacţiunea dintre om şi natură, dintre oameni şi monumente, dintre prezent şi trecut implică o tratare adevărată, pe care pictorul a izbutit-o în bună măsură.

În grafică, peisaje industriale au expus Sorin Ionescu, ale cărui laviuri înfăţişînd uzinele de la Hunedoara au ca şi la Blendea măreţia şi atmosfera reală, construcţiile îmbinîndu-se cu variaţiunile de lumină ale locului. Gh. Freiberg a adus în primul plan furnalele hunedorene, uneori viziunile sale în conté sau în tuş şi cărbune dovedind o trăire adîncă a realităţii. Tot la Hunedoara a făcut unele acuarele Silvia Cambir, cu notaţii rapide, care au nevoie de mai multă închegare şi potenţare, ceea ce este valabil ca observaţie şi pentru peisajele industriale ale lui Gh. Adoc, Petre Bedivan şi Cornelia Daneţ. Siguranţa observaţiei se remarcă în peisajele şi interioarele de la Hunedoara ale lui Ioan Untch.

Aspecte contemporane ale peisajului au adus la grafică şi Mariana Petraşcu (un meci de fotbal, evocat cam ingenuu şi simplificat), Lili Pancu (Plaja) şi Costin Ioanid (Strada, înfăţişînd o cisternă, care se aprovizionează cu benzină şi un biciclist în mers) şi tînărul Stelian Borteanu. Ar fi de citat nume de mulţi peisagişti la grafică, printre care Vasile Brătulescu, Lucia Cosmescu şi Sonia Petraşcu, Gh. Ivancenco, Fred Micoş şi Gh. Naum, Emilia Dumitrescu şi Iulian Olariu, dar cum aici nu facem o analiză a lucrărilor, ci urmărim unele fenomene şi afirmări mai noi nu stăruim asupra aspectelor monumentale sau arhaizante ale oraşelor, asupra peisajelor pitoreşti din deltă sau de la ţară. Studiind şi adîncind unele aspecte ale peisajului nostru, pictori mai tineri, ca Vasile Varga, Ion Nicodim, Vilma Badian, Lucia Ioanid, Stelian Borteanu, Eugen Mărgărit, Florea Dinu Şerban au izbutit mai temeinic în redarea lor. De pildă, la Ion Nicodim observăm un deosebit simţămînt pentru redarea transparenţelor apei şi pulsaţia vegetaţii, pe cînd la Vilma Badian şi Lucia Ioanid predilecţia pentru aspectele stîncoase şi frămîntate ale naturii, iar la Varga pentru dramatismul sîngeriu al asfinţitului. Nume de tineri peisagişti cu lucrări merituoase, dar nu totdeauna duse la capăt sînt numeroase, de la Marius Cilievici (un peisaj marin cu puternice vibraţii albăstrii i-a fost respins de juriul Interregionalei pe bună dreptate, ca fiind neterminat) la C. Blendea, Constanţa Crişan, Al. Cumpătă, Vasile Celmare, Elena Greculesei, Antoaneta Binder,



ION MARŞIC, Fabrici la Tulcea — ulei



DUMITRU GHIAȚA, Toamnă—ulei

Ladislau Labancz, Lia şi Dorian Szasz, Virgil Demetrescu-Duval. Aceştia, precum şi alţii sînt încă pe cale de a-şi preciza însuşirile de pictori.

Naturile moarte, puţin numeroase la ultima Interregională, ridică şi ele o seamă de probleme. Dacă în asemenea lucrări, făcute de artişti mai vîrstnici sau mai tineri, găsim adeseori seriozitatea şi aplicarea caracteristică în genere şi peisagisticii de la ultima Interregională, aceeaşi concentrare asupra mijloacelor de construire picturală şi echilibru compoziţional, pentru a obţine vibraţia materiei şi armoniile dorite de sufletul artistului, totuşi nu trebuie să uităm că naturile moarte pot descrie deopotrivă o realitate obiectivă sugerînd starea materială sau morală a celor ce stăpînesc sau folosesc respectivele obiecte oglindite de pictor — ca şi stările sufleteşti ale artistului. De ce nu se pictează de pildă şi naturi moarte cu unelte de muncă, prezentate în exterior sau interior şi care prin ele însele ar sugera aspecte mai contemporane?

Florile şi fructele au fost din nou evocate cu valorosul lirism al şcoalei noastre de pictură, uneori îmbinate cu alte obiecte, alteori potenţate aproape singure. D. Ghiaţă cu florile cîmpeneşti, Gh. Ionescu cu florile în glastră, V. Hoeflich şi Gh. Vînătoru sînt printre cei care ştiu să îmbine realitatea obiectivă cu nevoia de atmosferă mai poetică, mai revelatoare de viaţă a artistului. Stilizate sau puse pe preţiozitatea materiei sînt naturile moarte ale lui Aurel Cojan, I. Musceleanu, I. Biţan, A. Nedel, Marin Ilescu, Raul Şorban şi Roswith Capesius-Pastior.

Dintre tineri, mai ales Vasile Varga ne-a atras atenţia prin cele două tablouri cu piersici, unde ajunge aproape de măiestria lui Luchian în redarea fructelor. Tînărul pictor izbuteşte să redea consistenţa materiei, cu moliciunile şi conturile caracteristice, obţinînd aproape valori tactile. Puful mătăsos al piersicilor, coloritul lor mai stins şi mai intimist, se acordă cu celelalte elemente din aceste naturi moarte, exprimate cu un simţămînt direct al realităţii. În florile sale, Virgil Almăşanu are accente de un intens şi nobil lirism, stilizînd totuşi uşor petalele şi potenţîndu-le materialitatea, aşa cum făcea şi Luchian. Interesante acorduri cromatice, cu mult alb şi urmărind structurarea formelor din tonuri foarte asemănătoare, obţinute cu o pastă densă, găsim la Vincenţiu Grigorescu. Cu elemente de natură moartă în interioare mai precizate sau mai sugerate, Eugen Crăciun şi Mihai Grigore reuşesc să evoce viaţa celui care trăieşte în aceste interioare sau în preajma obiectelor pictate. Şi aici întîlnim, în unele din naturile moarte expuse o fuziune între adevărul obiectiv şi poezia dorită de artistul, care uneori aranjează obiectele în raporturi sugestive pentru forma şi culoarea lor, pentru atmosfera ce se încheagă, dar alteori le surprinde aşa cum sînt ele, în ordinea sau dezordinea lor, fără a interveni făţiş.

DRUMURILE DE CĂPETENIE ALE PEISAGISTICII NOASTRE

În semnalările de pînă aici, am şi arătat reuşitele, dar şi unele neajunsuri sau limite ale peisagiştilor noştri actuali. Acum ne oprim la două-trei probleme mai precise, care privesc mai ales dezvoltarea în viitor a peisagisticii noastre.

În genere, peisagistica de la noi, peisagistica reprezentativă, a fost ferită de acea înregistrare rece, contabilicească, netrecută prin simţămintele artistului şi nevitalizată de personalitatea sa, peisagistică fie de un grosolan naturalism, fie de un migălos academism, fie de un cerebralism care usucă şi convenţionalizează perceperea lumii externe.

În tradiţia marii noastre arte, peisajul a cunoscut mereu interpretări personale, în care un lirism, mai mult sau mai puţin spontan, mai mult sau mai puţin meditat sau intelectualizat, a fost izvorul viziunilor oglindite de artist. Lirismul spontan nu implică deloc absenţa unei ştiinţe compoziţionale la baza procesului de creaţie, ci doar precumpănirea sensibilităţii, în momentul alegerii motivului şi al redării lui — aici temperamentul, trăirea directă a adevărului pictural, simţămîntul nemijlocit al realităţii precumpănind, pe cînd în lirismul intelectualizat, bazat deci pe meditaţie, precumpănesc şi în momentul alegerii motivului, şi în acela al oglindirii lui, meditaţia, controlul, chibzuinţa compoziţională. Metoda compoziţională introduce şi asigură mai multă ordine în haosul senzaţiilor, implică o echilibrare a elementelor componente, o mai elaborată armonizare a formelor şi culorilor, o mai savantă folosire a valoraţiei sau modulaţiei.

Luchian, cu simţămîntul său nemijlocit al realităţii, cu focul său lăuntric, a fost poate cel mai mare liric al picturii noastre, la el precumpănind spontaneitatea, ca şi la Grigorescu, dar bazată pe o încercată experienţă şi pe o strălucitoare ştiinţă de a compune. Poate că Andreescu şi desigur Pallady şi Petraşcu şi mai ales Şirato meditau mai îndelung în momentul creaţiei, introducînd raporturi de forme şi culori, căutînd îmbinări de culori calde şi reci, oarecum mai savante.

Deşi demarcaţia este anevoioasă, putem spune că linia lirismului spontan (din care, repetăm, nu lipseşte ştiinţa compoziţiei, asimilată deplin, dar numai intervenind în procesul direct al creaţiei) îşi are reprezentanţii în Grigorescu şi Luchian, urmaţi de Tonitza şi Steriadi, iar mai încoace de Al. Ciucurencu, Lucian Grigorescu şi Gh. Ionescu. Cealaltă linie, în care lirismul este supus tot timpul meditaţiei şi căutărilor compoziţionale, îşi are reprezentanţii în Petraşcu, Pallady, Ressu, Iser, Bunescu, Şirato, Şt. Dimitrescu, iar astăzi în H. H. Catargi şi Catul Bogdan. O a treia linie ar fi aceea pe care am numi-o « impersonală », deşi termenul este ambiguu. « Impersonală » în sensul că ea urmează viziunile şi procedeele de stilizare ale artei populare, o tradiţie colectivă, în care personalitatea artistului se supune voit unor tipare de viziuni mai vechi, unui decorativism inspirat de vechi gravuri, scoarţe, ciopliturí în lemn, ceramică şi fresce. Este cazul picturii lui D. Ghiaţă, care îşi are continuatori, totali sau parţiali, în I. Ţuculescu, I. Mirea, Gh. Şaru, I. Vlasiu, N. Brana şi alţii.

Toate trei liniile îşi au urmaşi printre tinerii pictori, atît de talentaţi şi care, în noile lor sinteze, îmbină uneori procedeele şi învăţămintele lui Luchian cu acelea ale lui Petraşcu şi Şirato sau, dimpotrivă, urmăresc o îmbinare a constructivismului sobru şi solid al lui Ressu şi Şt. Dimitrescu cu coloritul stins şi adesea rece al lui Pallady şi Ghiaţă. Alţii merg mai de-a dreptul pe urmele lirismului cald al lui Ciucurencu, care împreună cu H. H. Catargi şi D. Ghiaţă au cea mai mare înrîurire asupra tinerilor colorişti.

Problema continuării maeştrilor mai vechi sau în viaţă este deosebit de însemnată şi gingaşă. Ea deschide la rîndul ei o seamă de alte probleme, mai ales aceea a cîştigării mijloacelor de expresie de către începători. Dacă pictorii tineri cu oarecare experienţă nu se mai rezumă la învăţămintele unui singur maestru, ci caută diferite modalităţi de expresie şi încep să ajungă la unele sinteze, în care influenţele sînt contopite şi depăşite, altul este cazul începătorilor. Aceştia, fiind foarte tineri şi necunoscînd complexitatea mijloacelor artistice, se mărginesc adesea la învăţămintele unui singur maestru, care, cînd este artist autentic şi înnoitor, găseşte un puternic răsunet în sufletele tinerilor. La ultima expoziţie interregională, s-a vădit ce puternică înrîurire are viziunea luminoasă şi viu colorată a lui Ciucurencu, metoda sa de a modula formele din culori calde şi reci. Nu numai pictorii care i-au fost elevi, dar şi alţii au căutat să-şi însuşească tehnica sa, în care tineretul găseşte o îndrumare cu adevărat picturală, dar fireşte nu singura valabilă. Alături de Ciucurencu, dintre maeştrii în viaţă Catargi şi Ghiaţă au şi ei o puternică înrîurire asupra tineretului, dar mai puţin asupra începătorilor cît asupra acelora mai experimentaţi.

De pastişe şi imitaţii servile nu este vorba, căci şi începătorii, şi tinerii mai experimentaţi la care ne gîndim au talent, iar talentul nu este niciodată servil şi, oricît de puternice ar fi influenţele, ele sînt interpretate. Totuşi, o prea mare îndatorare unei viziuni sau tehnici poate opri sau întîrzia formaţia, mai ales dacă tînărul artist nu trece învăţămintele prin sufletul şi năzuinţele sale, prin observaţiile şi trăirea proprie. Pentru un tînăr, este foarte importantă dobîndirea mijloacelor de expresie, fără de care nici nu se poate face artă. Dobîndirea lor, însă, trebuie făcută odată cu participarea artistului la viaţă, cu trăirea ideilor şi sentimentelor pe care i le revelează viaţa. A te mărgini doar la simple exerciţii cromatice, fără a le conjuga cu năzuinţa de a exprima ceva al tău şi al lumii tale, fără a le judeca în funcţie de conţinuturile noi pe care le trăieşti, nu poate fi decît dăunător. La originalitate se ajunge nu numai prin tehnică, prin diferenţierea mijloacelor de expresie, ci prin adîncirea adevărurilor umane cu ajutorul mijloacelor expresive pe care le dobîndeşti.

Desigur, este greu să fii înnoitor cînd ai înaintea ta atîtea glorii ale trecutului şi prezentului, dar dacă nu te mărgineşti a lucra « din cap », văzînd şi modificînd ce au creat alţii, ci foloseşti învăţămintele iluştrilor înaintaşi doar ca un limbaj cu care îţi spui gîndurile şi sentimentele tale, la rîndul lor oglindind lumea căreia îi aparţii, atunci altfel se dezvoltă cuceririle tale tehnice. Marele Luchian a spus adînca vorbă: « noi, pictorii, vedem cu ochii, dar pictăm cu sufletul ». Însuşirea mijloacelor de expresie se cere a fi mereu legată de năzuinţele sufletului, de trăirea în contemporaneitate. Expresivitatea artistică este tocmai rezultatul unei bogate trăiri, şi a vieţii, şi a problemelor artei.

Dacă în compoziţiile istorice şi contemporane, făcute în ultima vreme, expresivitatea este încă insuficientă — în peisaje şi naturi moarte nu numai maeştrii în viaţă, dar şi generaţiile mai tinere au ajuns la bune rezultate. Desigur, şi în peisaj sînt uneori viziuni prea îndatorate unui singur maestru, dar în genere peisagistica expusă de tineri, spre deosebire de compoziţiile expuse, dealtfel mai greu de realizat, este rezultatul unei munci susţinute în care sensibilitatea şi receptivitatea au fost supuse unor dificile şi complexe procese intelectuale, pentru dobîndirea unei viziuni autentice, a unui stil propriu.

Ceea ce este remarcabil la mulţi dintre tinerii peisagişti este că ei nu sînt « spontani » în sensul de a trece pe pînză orice văd, orice simt, ci venind după o pleiadă de maeştri care au făcut unele dintre cele mai mărețe şi mai grele experimente cu adevărat picturale, se străduiesc să nu fie simpli imitatori şi folosesc cu devoţiune şi stăruinţă cele mai variate metode de a construi, a compune, a colora, majoritatea tinzînd spre picturalitatea care încheagă formele nu din desen, mai precis din linie, ci din valoraţie, din modulaţia culorilor calde şi reci.

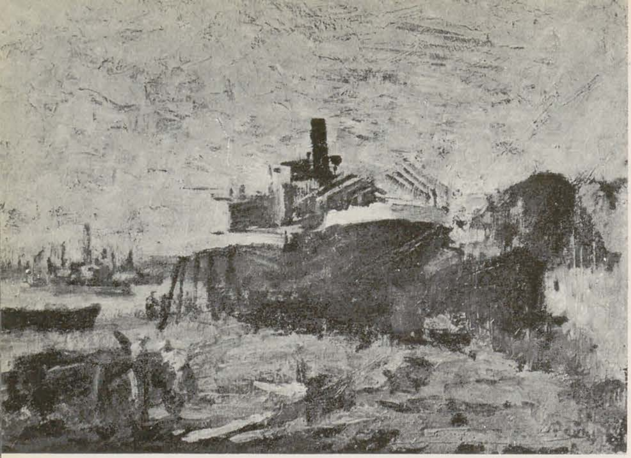
Dacă noile generaţii de pictori ar ţine seama în mai mare măsură şi de cerinţele de a fi tălmacii vremii lor, aducînd activismul omului nou în operele lor, acum cînd cei mai mulţi au ajuns la o relativă stăpînire a mijloacelor picturale, rezultatele ar fi şi mai mulţumitoare şi mai reprezentative. Şi credem că aceasta făgăduieşte tineretul într-un viitor apropiat.

PROBLEMA CONTEMPORANEITĂŢII PEISAJULUI

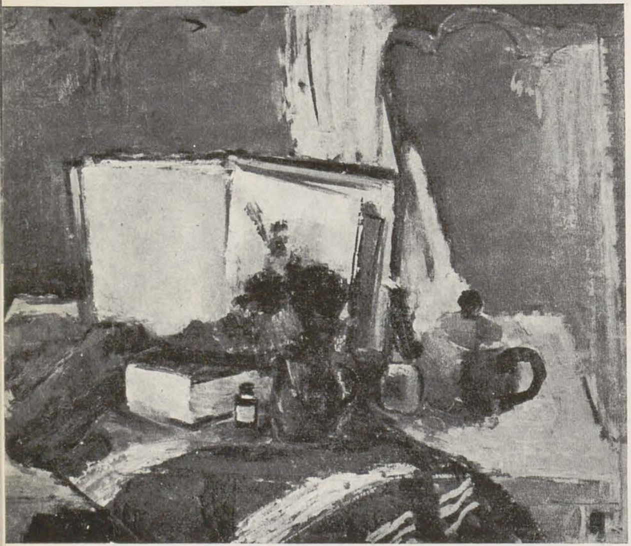
Fiecare artist este pus, prin însăşi activitatea lui, atît în faţa problemei *cum* să creeze cît şi a aceleia *ce* să creeze (respectiv să picteze, deseneze, sculpteze). De fapt, amîndouă întrebările vin împreună şi se rezolvă împreună. Acum ne vom ocupa, pe scurt, de problema a ceea ce se cuvine să picteze peisagiştii şi autorii de naturi moarte.

Fireşte că realitatea este infinit mai bogată decît ceea ce oglindeşte arta, dar artistul poate alege din realitate aspecte definitorii, care să rămînă un document spiritual al vremii în care a trăit şi pe care a trăit-o. Peisajul poate arăta o mulţime de lucruri esenţiale — frumuseţile patriei, monumentele naturii ca şi monumentele culturii, felul de viaţă al oamenilor de la oraşe şi sate, lupta lor cu natura, folosirea surselor şi resurselor naturale — ape, piatră, gaze, cărbuni, petrol, — ca şi avîntul arhitectural, activitatea muncitorilor de pe ogoare, transformarea socialistă a agriculturii etc. Trebuie să observăm însă că pe cînd frumuseţile naturii — de la imensitatea mării şi de la măreţia munţilor la aspecte mai restrînse, — vreun colţ al Dunării sau vreo margine de crîng — apar des în viziunile, fie panoramice, fie mai intimiste ale pictorilor noştri, mai rare sînt peisajele cu oameni sau cu construcţii omeneşti. Trebuie, de asemenea, să ne gîndim la disproporţia dintre numărul peisajelor care oglindesc aspecte ale muncilor agricole şi numărul peisajelor industriale. Dacă peisajele fără de oameni sau fără urme ale activităţii omului sînt adesea grăitoare şi strălucit pictate, la rîndul lor peisajele în care omul, construcţiile arhitecturale, maşinile apar integrate în privelişte, sînt mai puţin relevante şi mai puţin construite plastic. Şi totuşi Grigorescu

LUCIAN GRIGORESCU, Parcul casei de creaţie Mogoşoaia — ulei



CONSTANTIN PAULEȚ, La Brăila — ulei



GHEORGHE VÎNĂTORU, Natură moartă — ulei

MARIANA PETRAȘCU, Meciul Anglia-Romînia, acuarelă și guașă

ca și Millet sau Daumier, Repin sau Surikov, ne-au învățat ce viață semnificativă are prezența omului în peisaj.

După cum am mai semnalat, Grigorescu concepea în mod activ spațiul ca un loc mereu legat de munca și viața omului. Majoritatea peisajelor grigoresciene din ultimii săi douăzeci de ani aduc nu numai vibrația atmosferii, dar și mișcarea vieții omenești. Carele cu boi, care străbat caracteristicile lui peisaje de cîmpie și dealuri, fetele care torc din mers, păstorii și păstorițele care păzesc turme mari și turme mici arată cu prisosință că spațiul grigorescian este un spațiu activ, adică în care omul este înfățișat în activitatea lui. La fel, Luchian a știut să aducă în peisaj oameni la muncă (Spălătoreasa, Tăetorul de lemne, Muncitori la o bina, tablou recent descoperit, Muncitori în drum spre casă, oameni în preajma fabricilor etc.). Pentru vremea lor, Grigorescu și Luchian au caracterizat peisajul prin relația om-natură.

Ce caracterizează vremea noastră? Tocmai activitatea trepidantă, mișcarea avîntată a omului care preface natura, construiește fabrici, socializează agricultura, captează energiile naturale. Și tocmai acestea lipsesc cel mai adesea din peisajele prezentului. Grigorescu a oglindit prin carele cu boi, prin ciobani și ciobănițe faza de viață feudală, de cultivare primitivă a pămîntului și naturii. Și ce iscusit a integrat el în peisaj carele cu boi, cărînd bogățiile țării și pe țăranii ce le produceau. Grigorescu a simțit nevoia mișcării umane în peisaj și capodopere ale sale ca « Printre dealuri și muscele » arată uluitor mișcarea carelor, a oamenilor și animalelor de muncă. Astăzi, tractorul, avionul, automobilul, trenul caracterizează dinamismul epocii, iar acestea apar rar și nu dinamic în peisaje. Cînd apar mașinile în peisaje și compoziții ele sînt văzute adesea idilic, static, adeseori pierdute în imensitatea spațiului. Desigur, se pot reda și așa, dar cît de expresive ar fi aduse în prim plan, proiectate în dinamismul lor, în proporțiile lor! Grigorescu a știut să aducă în prim plan și în plină mișcare carele cu boi sau oamenii aflați la muncă. De ce nu se încearcă o asemenea integrare mai semnificativă și mai dinamică a omului de azi și a uneltelor lui specifice în peisaj, cu mișcarea și atitudinile caracteristice? Omul de azi, chiar dacă nu disprețuiește contemplația naturii, are alt ritm de viață, alt dinamism lăuntric, alt ritm exterior decît omul de odinioară. Și drumurile de țară, și ogoarele, și priveliștele urbane noi le vedem, de obicei cu ochi de oameni deprinși cu viteza trenului, avionului, automobilului, dar le pictăm încă static, cu ochi patriarhali. Pictura modernă a ajuns să sesizeze vibrațiile luminii, jocul corpuscular al materiei, variațiunile cele mai subtile ale atmosferii, aducînd deci un dinamism al naturii, dar dinamismul lăuntric, dinamismul social încă întîrzie în oglindirile artiștilor.

În această privință, demne de reflectat asupra lor, sînt unele picturi ale artiștilor sovietici și apuseni. La Galeriile Tretiakov există un peisaj al lui Pimenov înfățișînd din automobilul, ce apare în primul plan, priveliștea sărbătorească a Moscovei, cînd capitala duduie de activitate și lumea circulă pe jos și în mașini plină de bucurie și voioșie. Peisaje cu gări și mai ales cu trenuri străbătînd minunate priveliști a creat B. N. Iakovlev, de asemenea reprezentat la Galeriile Tretiakov, prin peisajul intitulat « Refacerea căilor ferate ». Viziunea lui Vlaminck și mai înainte a lui Eduard Munch este adesea viziunea unui om din epoca automobilului și a orașelor cu viață trepidantă. Peisajele citadine au nevoie de mișcare, acțiune, de oameni și mulțimi, dacă vor să caracterizeze cu adevărat prezentul. Fără să ne rezumăm la ele, acestea pot constitui peisajul semnificativ, documentul spiritual al vremii noastre.

Mișcarea, acțiunea, mașina își au și ele poezia lor, pe care pictorii o cîntă prea puțin, contrar poeților, în frunte cu Whitman, Maiakovski, Verhaeren, Esenin și atîția alții. Iar ca picturalitate, ca bogăție cromatică și atmosferă sugestivă integrarea omului și a mașinii în peisaj, ca și prezența mai manifestă a construcțiilor umane — baraje, fabrici, clădiri publice, șantiere — poate aduce pictorilor satisfacții nebănuite și acel dinamism învăluitor, caracteristic vremii noastre, vremii construirii socialismului. Faptele omului nou le poate arăta direct și indirect și peisajul, dar pentru aceasta se cere un simțămînt nou și autentic, o viziune contemporană, un dinamism interior, care să potențeze lirismul spre dramatism.

SUBIECT ȘI OBIECT ÎN PEISAGISTICĂ

O altă problemă legată de altfel de cea de a simți și reda peisajul contemporan, este problema raportului dintre ceea ce aduc de la ei artiștii în redarea unui peisaj și ceea ce iau din realitatea externă sau obiectivă. Adică raportul dintre subiectivitate și obiectivitate în crearea unui peisaj. Pentru unii, lumea externă este doar un pretext de a-și exprima ideile și stările lăuntrice, ținînd prea puțin seama de caracteristicile reale ale lumii externe. Alții, dimpotrivă, se rezumă la oglindirea lumii externe, fără a interveni cu simțămintele și interpretările lor.

Prima metodă riscă să anuleze adevărul naturii sau al realității obiective. Cealaltă metodă riscă să rămînă la documentul rece, neinterpretat de sufletul și gîndul artistului. Realismul însă înseamnă tocmai contopirea omului cu realitatea, redarea *realității trăite* în ceea ce are mai esențial și mai grăitor pentru prefacerile constructive ale lumii. Deci obiectivitate trăită, filtrată prin valorile intelectuale și sensibile ale artistului și redată cu cele mai adecvate mijloace picturale.

Este de reținut observația criticului sovietic, S. Drujinin, care, într-un dezvoltat studiu asupra coloritului în tablourile lui Surikov, accentuează: « dacă pictorul realist își propune ca țel primordial să redea cu putere lumea, el își va sărăci arta în cazul în care va ignora posibilitățile picturii ca « muzică a culorilor », ca mijloc de exprimare a conținutului și stărilor sufletești profunde, ca mijloc de dezvăluire

a frumosului din realitate şi, totodată, ca mijloc de a-l emoţiona pe om, de a-l îmbogăţi sufleteşte şi de a-i prilejui o plăcere de ordin estetic». (traducere după *Iskusstvo*, în «Probleme de Artă Plastică» nr. 1/1955).

Şi expresiile puternic realiste şi muzicalitatea coloritului se pot realiza mai deplin acolo unde lirismul este mai dinamic, mai legat de prefacerile vieţii. Am arătat mai înainte, că, în genere, peisagistica noastră reprezentativă a fost ferită de înregistrarea rece şi contabilicească şi că marii noştri peisagişti au interpretat cu foc lăuntric şi dragoste de natură priveliştile. Lirismul nostru nu este propriu-zis contemplativ, ci plin de viaţă; este un lirism oarecum vital şi deci susceptibil de a trăi mai din plin viaţa în dramatismul şi prefacerile ei. Dar una este *dragostea de natură* (înţeleasă ca o comuniune cu natura, ca o participare la fenomenele ei) şi alta este *dragostea de realitate*. Adeseori, în viziunile liricilor picturii noastre natura este stăpîna, iar omul un supus al ei. Aceasta s-ar putea chema naturism. Dragostea de realitate, însă, dă omului întîietatea şi duce la *umanism*.

Realitatea este nu numai natura cu munţi, ape, ceruri, păduri, cîmpii, ci şi ceea ce creează omul în ea şi mai este şi oraşul, în care se făuresc marile bunuri spirituale şi materiale. *Dragostea de natură* trebuie lărgită la *dragostea de realitate*, iar realitatea înţeleasă în complexitatea, în prefacerile, în acţiunile şi dramatismul ei. Numai astfel peisajele vor fi contemporane, adică trăite şi oglindite de oameni care participă la deplina realitate a vremii lor.

Luchian sau Andreescu şi-au exprimat omenia lor şi prin peisaje fără de oameni, dar omul era acolo prin lirismul lor. Cînd însă se ivesc şi oamenii în peisaj, îndeplinindu-şi rosturile vieţii lor, adînc legată de natură, dar şi uneori împotrivindu-i-se sau stăpînind-o, prezenţa omenescului poate fi şi mai puternică. Şi aşa este în alte lucrări ale lui Luchian şi Andreescu sau în spaţiul activ al lui Grigorescu. Fără a susţine că în toate peisajele se cuvine să aducem oameni în acţiune sau pur şi simplu oameni, trebuie să recunoaştem că peisagistica ar căpăta mai multă varietate şi mai mult adevăr contemporan dacă pictorii noştri ar integra mai des şi mai semnificativ omul în peisaj, arătînd transformările reprezentative.

Pentru aceasta, tehnica picturală contemporană poate fi de mai mare ajutor decît tehnica primitivistă sau arhaizantă, care foloseşte tiparele unor viziuni patriarhale, viziunea unui sat depăşit sau a unei naturi astăzi în deplină transformare. Linia aceea a peisagisticei «impersonale», despre care am pomenit mai înainte, poate folosi doar în unele opere monumentale sau decorative, în unele peisaje ce retrăiesc farmecul comuniunii cu o natură, în care omul trăieşte retrospectiv şi îşi şterge cu buretele din memorie problemele mai complexe ale spiritului şi preocupările vieţii sale reale. Desigur, se poate evoca trecutul (un anumit trecut) în felul acesta «impersonal», dar a descrie sau evoca prezentul cu o naivitate şi un simplism, pe care nu-l mai avem, înseamnă a ne amputa gîndirea, percepţiile, sentimentele. La rîndul său, oraşul poate fi pictat şi fără de oameni, numai cu arbori, case, curţi şi cer, dar oraşul caracteristic vremii noastre este acela cu forfotă şi acţiune, cu viaţă trepidantă, iar acesta îşi cere drepturile de a fi reprezentat de peisagişti.

Să nu uităm că pentru a reda adevărul naturii şi pentru o integrare mai activă a omului în peisaj, Nicolae Grigorescu a folosit cele mai înaintate mijloace picturale, luînd de la realişti, naturalişti şi impresionişti ceea ce îi pria viziunii sale şi trecîndu-le în puternica şi specifica sa sinteză. La fel au făcut Luchian şi Andreescu şi, în genere, pictorii spontaneităţii şi ai meditaţiei, marii noştri lirici, care, cînd au avut temperament şi au participat intens la adevărul vieţii din vremea lor, nu s-au putut mărgini la tipare arhaizante, la viziuni naive şi voit simpliste, care nu mai corespundeau cu personalitatea de oameni ai vremii lor.

Pentru a fi oameni şi mai ales oameni ai vremii noastre, ai epocii construirii socialismului, se cuvine să redăm cu cele mai evoluate şi mai complexe mijloace autentic picturale, ceea ce este mai viu, mai dinamic, mai semnificativ din experienţa noastră, să îndrăgim realitatea în plinătatea şi dinamismul ei.

CATUL BOGDAN, Peisaj de toamnă — guaşă şi acuarelă

COMPOZIŢIA ÎN ARTA STATUARĂ ŞI SCULPTURA MONUMENTALĂ

de ION FRUNZETTI

ION JALEA, Ţărancă cu dovleci — bronz

Termenul « compoziţie » are mai multe accepţii. Peste tot, în învăţămîntul artistic, se obişnuieşte să se dea numele de « compoziţii » acelor sculpturi care nu sînt nici portret, nici doar nud. Căci cunoştinţele practice în materie de sculptură se administrează, peste tot în lume, în ateliere şi şcoli de arte frumoase, pe etape: studiosul trebuie să se deprindă mai întîi cu modelarea fizionomiei, pregătindu-se pentru portretistică, apoi trece la torso şi la nudul întreg, iniţiindu-se şi teoretic în anatomia corpului uman şi tinzînd să-şi însuşească, prin studiul atitudinilor şi mişcărilor expresive ale trupului omenesc, un limbaj capabil să redea mobilele interne ale acestor mişcări şi atitudini. Odată în posesia acestui limbaj, sculptorul îşi poate extinde preocupările tematice. Prin portret şi nud, el va putea năzui să redea, nu numai aspectul fizic al omului, ci şi lumea sa lăuntrică, afectele şi impulsurile care-l stăpînesc, tensiunile lăuntrice ori seninătatea şi calmul echilibrării, aduse în suflet de travaliul conştient al inteligenţei atoateînţelegătoare.

Din momentul în care sculptorul devine stăpîn pe meşteşugul său, el poate năzui să-şi exprime şi propriile sale idei şi sentimente, cu ajutorul acestui limbaj expresiv care este plastica trupului omenesc.

Mai mult, el va reuşi să facă din sculptura sa expresia sentimentelor şi ideilor proprii unei colectivităţi, mai restrînse sau mai largi, unei clase sociale, unei naţiuni, ori umanităţii întregi.

Prin modelarea unei singure figuri, sculptorul poate întrupa idei şi sentimente, care, în alte arte, cer personaje multiple.

Nici sculptorului nu-i este interzis să-şi compună lucrările cuprinzînd două sau mai multe personaje, dar nu e neapărat necesar ca o sculptură să fie sculptură de grup, pentru ca ea să poarte numele de «compoziţie ». Prin « compoziţie » vom înţelege aşadar nu numai grupuri sculpturale sau panouri în relief cu personaje multiple, ci toate acele sculpturi, în care, — chiar dacă se reduc la un singur personaj — se exprimă idei şi sentimente ce nu caracterizează numai personajul înfăţişat, ci şi pe sculptorul ce se exprimă prin el, dimpreună cu întreaga colectivitate din care face parte.

Dacă n-am proceda aşa, ne-am găsi în situaţia paradoxală de a trebui să eliminăm, din lista operelor ce ne preocupă, nuduri excelente cum este acela al lui *Gheorghe Stănescu* — junior, sau ca « Margareta » *Adei Geo*, mai puţin reuşită, dar mai « compoziţie ». Pe motivul că sînt simple nuduri, deci că nu intră în categoria de care ne ocupăm, ele ar urma să fie eludate, primind totuşi drept « compoziţie » grupul de două nuduri intitulat « Tinereţe », de *Florica Ioan*, deşi în această lucrare sînt doar două nuduri, şi atîta tot. Faptul de a fi două nu adaugă nimic, ca semnificaţie, la rostul operei: nu se vede în această lucrare nici o preocupare de a atrage atenţia asupra relaţiei stabilite între cele două personaje şi nici vreo intenţie de a exprima altceva decît sentimentul graţiei şi prospeţimei ce se degajă din nuduri (şi s-ar degaja chiar fără să fie două). Deci nu numărul personajelor decide dacă sculptura respectivă intră sau nu în discuţie, ci potenţialul ei expresiv, intenţia sculptorului de a face sau nu, din opera lui, vehiculul unei comunicări către oameni, vehiculul unui sentiment sau al unei idei.

Fie că este vorba de plastica măruntă (de piedestal sau de vitrină) ori de plastica statuară de mari dimensiuni, de sculptura în « rondebosse » (aşa numita plastică rotundă) sau de panouri în relief plat, în basorelief ori în altorelief, nu materialul, nu tehnica, nu dimensiunea sau funcţia, — decorativ-monumentală ori altfel, — sînt calităţile care decid de apartenenţa sau neapartenenţa unei sculpturi la genul « compoziţiei». Ceea ce face ca o sculptură să fie « compoziţie », este caracterul « compus » (gîndit) al subiectului ei, care nu este luat de-a dreptul din natură, nu e transpunere *tale quale* a realităţii obiective, ci o selecţionare şi o recombinare în sinteze noi a elementelor oferite de această realitate obiectivă, şi anume: o recompunere a acestor elemente, în funcţie de o idee pe care artistul doreşte să o transmită. Conţinutul operei depinde, aşadar, de genul în care ea se încadrează.

Judecată sub raportul conţinutului, o sculptură care se mărgineşte să reproducă o fizionomie, fără să încerce a o pătrunde, nu e un portret, iar reproducerea unui corp, mai mult sau mai puţin exactă, dar fără alte intenţii decît exactitatea reproducerii, nu este în nici un caz compoziţie.

Problema conţinutului şi problema formei sînt însă, şi aici ca şi în celelalte arte, indestructibil legate.

De conţinutul de idei şi de sentimente ale unei opere nu avem cum lua cunoştinţă altfel decît prin forma ei. Pentru ca mesajul artistului să se

transmită publicului, sculptorul dă operei sale o încărcătură de idei, un potențial afectiv, și de chipul cum va ști să-l închidă în operă, depinde viața acestei opere. Căci o operă nu trăiește decît prin ceea ce comunică privitorilor. O operă mută este o operă moartă, sau nenăscută.

Un estetician francez vorbea odată de arhitectura care tace, spre deosebire de cea care vorbește și de cea care cîntă: Jalea, Irimescu, Anghel, Vlasiu, Vlad au realizat opere care « cîntă ». Avem și opere care tac, din păcate destule; dar ele nu sînt cele mai supărătoare: pe lîngă o statuie care tace, poți trece fără a fi jenat, căci personajul reprodus de ea e o prezență mută, ca un scaun sau ca o masă într-o cameră. Mai greu de suportat este însă o statuie care vorbește prea mult, dar vorbește în clișee verbale, în fraze gata făcute, preluate de-a gata de la alții, cu schematismul și cu lipsa de conținut a stilului de cancelarie, sau de gazetă uneori. Acesta este ceea ce se cheamă un « truism » plastic, un « loc comun » al limbajului sculptural. El spune doar formule seci, la care urechea reacționează prin completă surditate. Inutil le spune cu exces de volum, acesta contribuie să le ocolim mai cu ușurință: căci un fond monoton de vacarm se poate ignora de la o vreme. Sărăcia de idei are adesea tendința de a se ascunde îndărătul volumelor mari. Un orator care n-are ce spune, strigă din tot volumul plămînilor săi, revărsînd asupra ascultătorului un potop de detalii cu totul nefolositoare. Lipsa de selecție, incapacitatea de a distinge între esențial și accidental, este caracteristica naturalismului, perceptibil în primul rînd prin această acumulare de amănunte nesemnificative. Așa cum am mai semnalat și în alte rînduri, există în arta noastră, în prezent, alături de tendințe sănătoase, două tendințe la fel de nesănătoase dintre care *naturalismul* e prima, și *exagerările stilizării*, provenite din teama de naturalism, reprezintă cea de a doua tendință. Ca să păstrăm comparația cu vorbirea, dacă naturalism înseamnă să spui, fără alegere, tot ce-ți vine și ce nu-ți vine să spui, numai ca să nu rămînă cumva nimic nespus, stilizarea exagerată e un fel de vorbire « pe radical ». Nu putem considera drept artă nici platitudinea acumulării naturaliste a amănuntelor pe suprafețele modelate, nu putem accepta ca artă nici eliminarea totală a formei vii, în favoarea geometriei, — fie ea plană sau sferică.

Geometria este o disciplină, scornită de mintea omenească pentru a scoate în evidență logica internă a formelor din natură, și nu pentru a face din aceste forme logice, forme ilogice. Interesant este să sugerezi, în sculptură, geometria volumelor și suprafețelor, îndeosebi pentru a proslăvi organizarea lăuntrică a trupului uman, tainica lui frumusețe *organică*; în nici un caz nu e interesant să redai materiei, organizate prin efortul multimilenar al naturii, lipsa de organicitate dinainte de acest efort. Drumul firesc al vieții este trecerea de la mineral la vegetal și animal, și nu invers. Greșeala artei abstracte din Occident constă tocmai în faptul că vrea să lase deoparte procesul început acum cîteva miliarde de ani, procesul de evoluție a materiei, de la anorganic la organic, și să traducă formele organismelor vii într-un limbaj geometric, adecuat doar mineralelor. Aceasta nu înseamnă că sculptorul trebuie să se ferească de geometrie. Dimpotrivă: fără suportul ei, fără a-și considera opera ca pe un « edificiu » arhitectonic, ce trebuie să se supună anumitor legi matematice, fără să caute logica formei vii, sculptorul nu poate fi artist adevărat. Și forma vie *include* geometria, nu o exclude. Doar că geometria aceasta e a arhitecturii interne a formei vii, și nu a suprafeței ei.

Ceea ce are comun tipul de modelaj naturalist cu tipul de modelaj sferic sau cu cel « în felii », cum se pare că se spune acum, este concepția greșită că sculptorul trebuie să modeleze doar *suprafețe*.

Sculptorul are de echilibrat, în imagine, mase, volume care au pondere, duritate diferită și formă definită. Evident că aceste volume sînt percepute de ochiul nostru ca niște suprafețe, în planuri dincolo de care ochiul n-are cum pătrunde. Dar a te preocupa numai de aceste planuri este a nu face *sculptură*. Cine sculptează, operează cu mase de materie ce trebuie să pară vie. Iar ca să sugere viața, volumele acestea trebuie să dea impresia că suprafața lor, forma lor actuală, este rezultanta luptei dintre forțele vieții și forțele inerției. Cîtă vreme o statuie nu lasă să se vadă că suprafața ei e rezultatul unor forțe ce răzbat dinlăuntrul ei spre în afară, modelînd prin clocotul lor planurile exterioare ale volumelor masive, ea nu poate pretinde să traducă ori să sugereze forțe sufletești. În zadar anatomia unui corp ar fi perfectă, sau veșmintele lui ar cădea impecabil, ca și cum ar fi împietrirea unor veșminte adevărate, pe un corp împietrit de asemenea: o astfel de sculptură nu va comunica nimic privitorului. Ea nu va vorbi convingător decît dacă ochiul nostru va avea impresia că suprafețele asupra cărora se oprește, sînt produse de răbufnirea spre exterior a unor forțe lăuntrice care continuă să acționeze dincolo de suprafețele vizibile, și în prezent, sub ochii noștri. Rodin era cel care spunea, dacă nu mă înșel, că sculptura trebuie să dea impresia unui flux de lavă răcită, împietrită, în forma căreia să se poată vedea și direcția în care curge, și puterea revărsării ei, curmate de alte forțe. Modelarea naturalistă, venind din afară, poate doar să facă, dintr-o suprafață a unei statui, ceva ca o crustă sau ca un mulaj subțire, adăugat unor forme vii, rămase dedesubt și stînjenite, în mișcarea lor, de această carapace imobilă. Adeseori, această crustă a modelajului naturalist sună a gol: ea lasă impresia unei pojghițe de țiplă opacă, ce s-ar putea sparge oricînd, și dincolo de care nu s-ar găsi decît vidul. Stilizarea naturalistă este un fals: ochiul nu vede niciodată, simultan, atîtea amănunte cîte reproduce, migălindu-și opera, modelatorul. Dacă sculptura n-ar avea alt rost decît să reproducă ființe și obiecte, și încă n-ar fi de înțeles de ce unii sculptori acumulează atîtea notații de amănunt în redarea suprafeței epidermice a oamenilor reprezentați. Exagerata grijă pentru redarea anatomiei, fragmentar rezolvată, mușchi cu mușchi, și migălirea nesculpturală a veșmintelor dau ceva didactic și prozaic operei, scoborînd-o la naturalism.

ZOE BĂICOIANU, Bogăția pămîntului — piatră artificială

Una din legile compoziției, (atunci cînd ea e grup cu atît mai mult) este înscrierea ei într-un spațiu precis delimitabil geometric.

Sculptorii care știu să folosească bine geometria implicită a formelor vii, fac adeseori aluzii la forme mai simple decît cea omenească, în reprezentarea omului, e drept. Dar aceste aluzii au un rost metaforic, organic. Așa, *Ion Vlasiu*, stilizîndu-și Maternitatea sa ca pe un arbore bogat în coroană și cu trunchiu puternic, redă imaginii mamei cu gemeni în brațe, tîlcul de sănătoasă rodnicie ce-i este esențial: această figură tipică de frumoasă țărancă romîncă cu copii pe brațe, este la fel de echilibrată ca o troiță populară din margine de drum, și aceasta, la rîndul ei, stilizare schematică a arborelui, deci cu puternice aluzii la organicul viu, nu la mineralul împietrit.

Aluzii metaforice către organic, marchează și lucrările lui *Gheorghe Anghel*, maestrul care realizează de asemenea, printr-o stilizare nobilă și expresivă, un înalt grad de expresivitate, ridicîndu-se pînă la caracterizarea colectivității sociale largi a poporului nostru, în ce are el mai tipic.

O problemă care se poate pune, atît în legătură cu felul în care stilizează Gheorghe Anghel figura umană întreagă cît și în legătură cu anumite figuri stilizate ale altor sculptori, printre care și maestrul Jalea, este aceea a legitimității acestui tip de reducere a figurilor la esențial: rămîne sculptorul care stilizează astfel un chip uman, în limitele realismului, sau nu? Evident, nu este vorba aici de individualizarea aceea pînă la caracteristicele grotești ale unei figuri cu trăsături neregulate. Dar tot în limitele realismului rămîne, după socoteala noastră, sculptorul care, departe de a se pierde într-o diversitate inextricabilă de individualități, urmărește, între figurile de oameni vii, două-trei « tipuri », pe acelea care corespund mai bine concepției despre om a epocii sale, sau a societății din care face parte. Se poate pune, e drept, problema dacă *acesta* sau altul este tipul de om ce corespunde epocii, dar nu se poate pune problema lipsei de realism într-o stilizare voită a chipului omenesc, doar pentru că această stilizare merge la tipic și nu la individualizarea particularistă. Nobilele stilizări din « Țărăncile » maestrului *Ion Jalea* (dintre care statueta « Țărancă cu dovleci » ni se pare mai modernă, ca limbaj și ca modelaj deopotrivă) ne compensează de naturalismul multor alte lucrări. Ele demonstrează că se poate obține efect monumental și fără rigidizarea formei, doar din jocul proporțiilor, indiferent de dimensiune și indiferent de « mișcarea » rezumată.

Maestrul O. *Han*, autorul proiectului de monument equestru al lui Ștefan cel Mare, a supradimensionat corpul acestui erou, față de calul

şilor, a Zmeului şi a Hîrcei vrăjitoare. Scoborîte cu tălpile pe sol, la nivelul ochiului, este vădit că acest soi de lucrări monumentale, gîndite să fie puse sus, au alt caracter şi pot induce uşor în eroare.

Cea mai importantă lucrare de sculptură monumentală din anul acesta rămîne « Neculce » al lui *Ion Vlad*, sculptorul care se afirmă tot mai evident ca avînd o mare vocaţie şi o mare dotaţie pentru monumental. Proporţiile de colos monolitic date de artist statuii lui Neculce fac din figura cronicarului moldovean un fel de zeu al timpului, cu cartea judecăţii istorice pe genunchi, desprinzîndu-se cu greu din blocul masiv ca de stîncă ce-i slujeşte drept jilţ. Chiar dacă are în construcţie unele scăderi ce se pot remedia, lucrarea este, global, concepută frumos şi, mai cu seamă, pusă alături de basorelieful aceluiaşi sculptor, înfăţişînd tot pe Ştefan cel Mare călare, dobîndeşte un tîlc deosebit: eroul activ, (luptătorul) şi eroul contemplativ (scriitorul) slujesc aceloraşi ţeluri, cu semnificaţii omoloage, de stîlpi ai istoriei noastre.

Stilizarea monumentală, amintind însă prin schematizarea reliefurilor anatomice sculptura etruscă, are şi grupul în « ronde-bosse », decorativ-monumental de astă dată, intitulat « Recolta » şi semnat de *Cristea Grosu*, al cărui merit principal este de a putea fi înscris într-un cadru geometric strict. Circumscrierea inteligentă a grupului într-o prizmă culcată şi ritmarea lui este de natură să transmită impresia arhitectonică de masivitate, de care are nevoie.

Realizat cu multă ştiinţă de sculptor este grupul semnat de *Naum Corcescu*, o femeie cu un viţel, dar dimensiunile nu corespund stilului de mare bibelou al sculpturii. Priceput sculptor animalier, Corcescu realizează în acest « grup » expresia unui sentiment duios prilejuit de

ION VLASIU, Maternitate — ghips

GH. STĂNESCU Jr., Tors — bronz

pe care-l călăreşte: la înălţimea la care va fi pusă statuia faţă de ochiul nostru, toracele prea înalt al voevodului se va reduce însă de la sine. Deformări voite, de aceeaşi natură, vădeşte lucrarea decorativ-monumentală datorită colectivului condus de maestrul *Mac Constantinescu* (Nestor Culuri, Ion Tureatcă şi Andrei Ostap). Capetele prea mari ale personajelor şi toracele lor lungi sînt însă corectivele neapărat necesare, aduse cu bună ştiinţă de sculptori, trupurilor sculptate, tocmai pentru că ei cunosc deformările pe care le va determina amplasamentul. Un fronton sculptat în plastică rotundă adosată nu s-a mai făcut de mult la noi, şi meritul mare al colectivului este ştiinţa cu care realizează umplerea spaţiului timpanal prin gruparea personajelor în jurul axei lor verticale: Cosînzeana, centrul atenţiei tuturor; în jurul ei, figurile Feţi-Frumo-

grația și de gingășia vîrstei și dispoziției primăvăratice. Și în basoreliefurile, opt la număr, prezentate, se întîmplă ca schematismul să sărăcească de conținut operele. El se manifestă, la *Aurel Dincă*: (« Ștefan cel Mare primind soli ») și într-o oarecare măsură și la Florian Calafeteanu (în « Pîine »), basorelief care nu reușește să reunească într-o compoziție unitară diversele grupuri, dealtfel bine ritmate dacă sînt luate unul cîte unul, ca lucrări separate de modelaj. Calafeteanu are totuși sensibilitate. În « La Pădure » de *Ernest Kaznovski*, unde se poate vedea rezolvarea sensibilă a multor probleme, — în special de sugerare a structurii spațiului natural în care apar țăpinarii, frumos ritmați, în crescendo, ca un hee-rup, — se recurge însă la adîncirea conturelor înlăuntrul fundalului, procedeu de gravor și nu de sculptor, ceea ce scade din impresia bună lăsată de acest basorelief perspectival.

Un basorelief conceput după sistemul plachetelor medailistice pe un fond de arhitectură, cu simetrie perfectă și văzut din perspectivă frontală, este « Bucur Ciobanul » al lui *V. Năstăsescu*, vădit influențat de Jalea, în bine.

La *Mircea Ștefănescu*, în frumoasa friză cu pescari, găsim rezolvat ritmul și gruparea, deopotrivă cu unitatea întregului, ce mărturisește admirația autorului frizei pentru Romulus Ladea, maestrul său de elecțiune.

Un relief decupat și fără *tendințe* perspectivale, pur decorativ-monumental, gîndit în plan, cu un arabesc fermecător în care sînt înscrise perfect multiple personaje, fiecare din ele în altă atitudine, este « Bogăția pămîntului » de *Zoe Băicoianu*, căruia nu-i găsim decît defectul de a lăsa, cam pe la mijloc, un spațiu gol, umplut la întîmplare cu un plan neutru, ceea ce nu e cu totul în stil.

În general, în sculptura noastră trebuie subliniată meritoria tendință de a pune problemele plasticii așa cum se cuvine, redîndu-i valoarea de limbaj expresiv. Dar tendința este încă timidă, și compoziții care să atace problemele mari ale vieții noastre contemporane n-avem destule, nici suficient de realizate. Însă din lucrările înșirate aici, și din cele consemnate la timpul cuvenit, în presă cu rezerve și obiecții, sau chiar din cele de-a dreptul criticate, se degajă o serioasă frămîntare a sculptorilor noștri, în legătură cu problemele esențiale ale artei lor, și aceasta nu poate duce în viitor decît la opere și mai valoroase, cum e de dorit.

Conștiința omului de azi din țara noastră, rămîne însă să-și găsească interpreții atenți, în rîndurile sculptorilor ajunși la plenitudinea mijloacelor lor, sau pe cale de a ajunge. Nu este nici un păcat să rateze cineva o temă, cînd o abordează cu intenția curată de a exprima ceea ce simte în legătură cu ea, căci a rata din pricina insuficienței mijloacelor agonisite pînă la un moment dat de artist, este mai puțin grav decît a renunța să abordezi o temă. O idee bună, chiar cînd realizările ei dintr-o anumită fază a artistului au fost insuficiente, nu se pierde. Ea poate fi reluată și adîncită, poate face obiectul preocupărilor artistului ani în șir. Dar lipsa de idei, recurgerea la teme inexpresive și comoditatea în alegerea subiectului, nu pot fi decît piedici în calea rezolvării problemelor plasticii noastre.

Artistul trebuie să dubleze pe cetățean, pentru ca cetățeanul să se poată exprima valabil, cu valoare de transmisibilitate a ideii către alții. Dar nu e mai puțin adevărat că și cetățeanul trebuie să fie tot timpul prezent în sufletul artistului, pentru ca operele concepute de acesta să slujească într-adevăr semenilor săi și idealurilor mari ale omenirii contemporane, însetate de pace și de progres.

ION VLAD, Neculce — ghips

ION ANDREESCU, Drum de ţară (Bărăgan) — ulei

CULOARE ŞI LUMINĂ*)

de O. HAN

Pictura, sculptura şi arhitectura se intîlnesc în sferele superioare ale creaţiei, într-un punct unic.

Michelangelo, Leonardo da Vinci, Rafael şi arhitectul Bramante, stau de secole pe marile culmi ale creaţiei într-un punct unic — umanismul Renaşterii italiene.

Desigur, în toate timpurile artiştii, critica de artă, oamenii de cultură ori colectivitatea n-au stat în afara acelui tumult sufletesc şi de gîndire ce se zbate în artist. Şi colectivitatea şi-a avut tumultul său spiritual, şi numai atunci cînd s-a creat o atmosferă în care artistul şi colectivitatea au respirat aceleaşi idei, au vibrat cu aceleaşi sentimente, au trăit viaţa în natură în acelaşi sens, acest moment a devenit unic şi îi zicem epocă de artă — epoca artei greceşti din sec. V.i.e.n., epoca artei renaşterii italiene, etc. — căci o epocă de artă reprezintă o concepţie de viaţă cristalizată pe multiple planuri.

Din atmosfera şi preocupările artiştilor noştri la ultimile două expoziţii interregionale, s-ar desprinde ideea greşită că cele mai bune realizări stau numai pe calitatea de lumină şi culoare. Noi credem că valoarea acestor lucrări stă în adevăr şi pe culoare şi lumină; dar la o analiză mai profundă se constată că şi celelalte atribute ale picturii n-au fost ignorate, pentru că un tablou, dacă e valoros, este o unitate de valoare.

Se tot spune, fără o studiere mai profundă, că pictura veche de frescă stă în frumuseţea de culoare, că ceramica populară cu scînteietorul smalţ şi covoarele olteneşti au o rară frumuseţe de culoare, că însăşi natura Romîniei, dealurile cu văile, munţii şi apele, cerul, sînt de o mare frumuseţe coloristică şi luminozitate. Desigur, nu se poate contesta această afirmaţie; dar nici nu poate fi privită decît ca o faţetă a artei romîneşti.

*) Fragment dintr-un volum de studii şi eseuri, în curs de pregătire

Într-adevăr, frescele noastre au o mare frumuseţe de culoare; dar monumentalitatea lor stă pe un echilibru de volume, pe o formă stilizată, pe o linie precisă care determină imaginea aproape geometric pe suprafaţa zidului. Frumuseţea de culoare este un atribut în plus care luminează concepţia artistului şi stilul în care au fost create aceste fresce. Pentru că frumuseţea de culoare şi lumină nu poate crea stilul la lucrările monumentale, ea este un atribut.

Ceea ce determină stilul este concepţia compoziţională, mai ales la picturile încadrate în arhitectură, în care subiectul trebuie să se desfăşoare pe suprafaţa plană a zidului şi să se detaşeze compoziţional, în liniile mari ale arhitecturii.

Recunoaştem în covoarele olteneşti frumoase acorduri de culoare; dar aceste culori sînt fixate pe un arabesc de linii geometric ritmate, în care elementele compoziţionale ale suprafeţelor, împreună cu culoarea, fac unitatea şi concepţia acestui covor care este o operă de artă decorativă.

E adevărat că oalele noastre au un smalţ cu lumini şi vibraţii interioare; acest smalţ este distribuit pe forma generală a oalei sau ulcelei şi el dă strălucire motivelor ornamentale.

Trebuie să constatăm că nu se dă o deosebită atenţie formei, liniei, arabescului ornamental, ritmului liniilor; ori tocmai aceste elemente sînt factori importanţi în arta noastră tradiţional-populară; iar în sculptura în lemn, ele sînt determinante.

S-ar părea că poporul romîn nu a iubit şi n-a admirat decît lumina şi culoarea. Sculptura decorativă în lemn, dacă n-am menţiona decît casa lui Mogoş, ne duce însă la constatarea că poporul romîn stăpîneşte cu o mare artă forma plastică pînă la o savantă sinteză.

De la descoperirea picturii în ulei, pictorul şi-a mărit potenţialul de creaţie, căci în frescă personajele se decupau liniar fără să se adîn-

cească în planul clădirii, rămînînd o realizare pe două dimensiuni; iar perspectiva era cîștigată și indicată numai liniar. Să ne imaginăm ce s-ar fi întîmplat dacă Rembrandt ar fi putut realiza « Rondul de noapte » în frescă și să ne mai gîndim că dacă la Rembrandt lumina a dat o forță dramatică personajelor, volumele și formele ce alcătuiau compoziția au fost învăluite, cuprinse în acel clar-obscur, așa că personajele se mișcă în spațiul aerian cu dimensiunile reale ale corpurilor, se mișcă aproape ca în natură, devin realități în spațiu, nu au numai o perspectivă liniară ca în frescă, ci au obținut raporturi de volume în spațiu cu perspectiva volumelor. Aceasta înseamnă mărirea potențialului de realizare în pictura în ulei și odată cu pictura în ulei noi credem că a apărut și portretul care ține, din antichitate pînă acum, de arta realistă.

Studiile făcute de arheologi au ajuns la presupunerea că încă în arta arhaică au fost începuturi de portret.

În scrierile lui Pliniu, este o legendă care povestește că la fata unui olar a venit o dată iubitul ei ca să-și ia rămas bun, înainte de a pleca în lume. Pe zid, la lumina opaițului, se proiecta umbra chipului său, pe care fata a conturat-o pe zid; iar tatăl său — olarul — a umplut-o cu pămînt. Așa s-ar fi născut portretul: din iubire.

Iubirea pentru om stă la baza artei realiste.

Paralel cu arta statuară greacă, a zeilor, de seninătate abstractă, echilibru de forme și volume, sculptorii au realizat din admirație portretele marilor gînditori, ale marilor oameni de stat. Artiștii adevărați n-au ieșit niciodată din realitatea contemporană. Au iubit și au admirat omul.

De aceea am fost surprinși de o bizară directivă dată de unii critici pe ce linie să se dezvolte portretul în sculptură, ignorînd dezvoltarea portretului din epocile arhaice pînă astăzi și indicînd precis sculptorilor ca portretul să se dezvolte pe linia numai a doi sculptori. Noi socotim atari directive ca pe niște droguri date de un farmacist ce ar spune lui Moș Ghiță: « Ia-le exact cum ți le-am dat eu, căci și Popescu și Pingilescu m-au ascultat și s-au făcut bine ».

Portretul va rămîne în artă atîta timp cît va trăi omul. De aceea nu mă tem deloc că, la un popor tînăr și viguros cum este poporul nostru, cu un frumos trecut artistic și dotat cu mari virtualități pentru artă, ar putea prinde curente cubiste, cu felurite denumiri, căci chiar în țările în care au apărut aceste forme de artă fără umanitate, ele stau ca vîscul în vîrful unui stejar milenar.

Eu nu cred că se va putea ajunge ca vîscul să devină stejar; el este o plantă parazitară.

Am spus aceste lucruri pentru că, din secolul al XV-lea și pînă azi, pictura de șevalet poartă semnături de pictori geniali și că portretul în frescă nu poate fi realizat cu potențialul la care se ridică pictura de șevalet.

Dar să revenim la subiectul nostru.

S-a spus că pictorii Grigorescu, Andreescu și Luchian și alții au creat de multe ori sub mirajul luminii și culorii. Să vedem, oare numai atît a animat pe pictorii noștri, aici s-a oprit concepția lor despre artă, atît au văzut și simțit ei în viața, în natura și poporul romînesc? N-a fost posibil și n-au creat ei în afară de lumină și culoare și n-au ajuns la o concepție mai bogată, mai complexă și cu legături mai adînci în viața și în natura în care au trăit?

ȘTEFAN LUCHIAN, Ghereta din Filantropia — pastel

ȘTEFAN LUCHIAN, Anemone—ulei

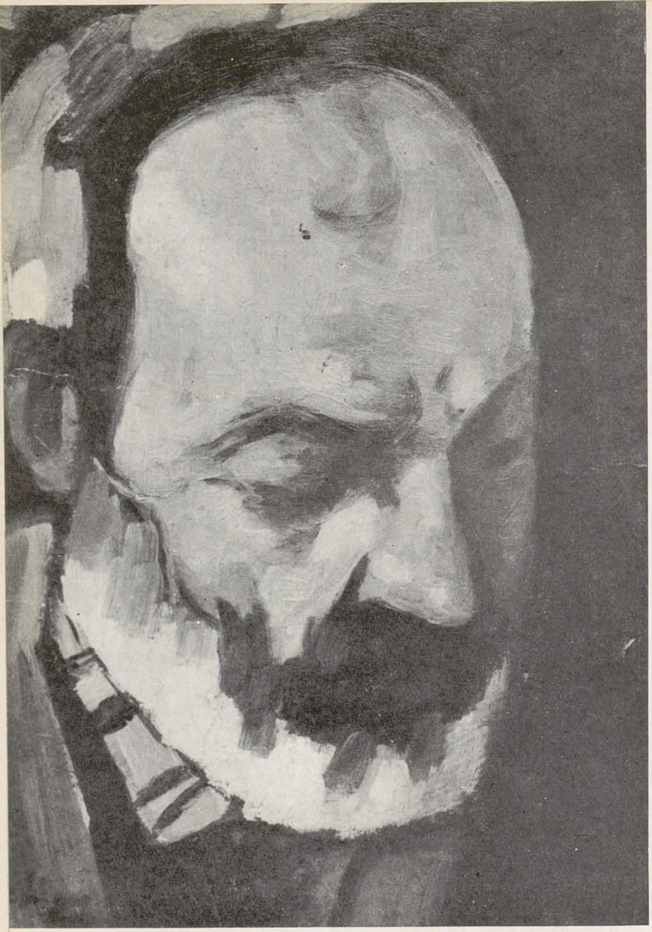
Să dăm un exemplu: un peisaj care reprezintă o imagine din Bărăgan, semnat Andreescu. În plin cîmp, o cocioabă de țară, de o formă mai mult plastică decît arhitectonică îți dă imaginea care poartă în ea un sentiment de nobilă resemnare. Vezi oamenii care trăiesc în ea, cu aceeași expresivitate ca și această casă. Un cer îndepărtat și plumburiu ce pare că n-a fost luminat niciodată de soare, un cîmp al cărui orizont este tăiat de o linie aspră, de un verde uscat și închis, ce pare că n-a cunoscut darul picăturilor de ploaie. Din atmosfera tabloului se degajează o umanitate, repet, de tristă și nobilă resemnare. Casa umanizată ca formă, devine un motiv pictural de o superioară estetică. Acest peisaj ce pare fără subiect poartă în el un sentiment adînc de iubire, de înțelegere, de unire în soartă cu oamenii ce își duceau viața în aceste locuri. Este un peisaj realist și de o mare putere socială care face o corespondență de la sufletul artistului la sufletul întregii colectivități. Eu cred că pictorul Andreescu, care nu pune accentul pe culoare și lumină, nu este în afara picturii romînești pentru că nu are atributele de lumină și culoare la care sensibilitatea noastră vibrează cu mult elan. Tot astfel cred că pictorul Andreescu a adus în arta lui, din marile rezerve ale sufletului romînesc, o concepție de artă cu putere sintetică, sentimente adînc umane ale unui popor trudind la munca cîmpului și care a început să-și cîștige existența cu scule primitive și numai prin puterea brațelor.

Să nu se creadă că vreau să depreciez dragostea pictorilor noștri pentru culoare și lumină; vreau doar să spun ca pictorii să nu încerce să aducă orizontul la ei, ci talentele noastre să meargă spre orizontul ce se desfășoară în artă pe linia unei permanențe istorice, adică pe linia puterii de adîncire a sentimentelor și gîndirii prin care poporul romîn — prin exponenții populari și prin artiștii săi culți — a creat o operă în trecut, eu cred inegalabilă, și o artă modernă de prestanță.

Să dăm un alt exemplu: un vas cu flori așezat pe o masă pe care razele soarelui le luminează — aș spune după principiile picturii impresioniste. E drept ceea ce spun pictorii: că primul contact se face pe retină, prin culoare și lumină; dar privind în timp acest buchet de flori, omul se simte dintr-odată cuprins de o stare sufletească, și această stare sufletească se naște după firea și temperamentul fiecăruia. Și astfel, între buchetul de flori și om se creează o stare de corespondență umană; sufletul omului dă buchetului de flori un sentiment și florile răspund omului și ele cu un sentiment.

Într-o natură moartă cu flori de Luchian, retina impresionată de frumusețea de culoare și luminozitate a florilor constată că aceste flori au expresivitatea unui sentiment omenesc; sînt triste, poartă în frumusețea lor uneori o resemnare, unele par mai în vîrstă, altele sînt mai tinere. S-a spus că Luchian picta și flori făcute din hîrtie — s-ar putea să fie adevărat; dar Luchian purta florile pe retină, în suflet, și nu mai avea nevoie decît de o sugestie de culoare și de formă.

Sîntem admiratori ai cromaticei și luminii; dar nu pentru ele în sine, ci pentru ceea ce pot să ne dea în pictură. Pe drept cuvînt Luchian este pictorul culorii și luminii; dar această caracterizare o socotim



ŞTEFAN LUCHIAN, Moş Nicolae—ulei

incompletă şi scolastică. În peisajele de mahala ale lui Luchian, în care pe case, garduri şi uliţi abundă lumina, găsim sentimente adînci, găsim peisajul umanizat de un sentiment ce ar părea în contradicţie cu lumina şi culoarea, acelaşi sentiment de resemnare nobilă ca şi în peisajul de Bărăgan al lui Andreescu.

Autoportretele lui Luchian, portretele de bătrîni, femei şi copii stau ca valoare plastică pe o formă expresivă, pe o caracterizare a fizionomiei fizice şi sufleteşti, printr-o forţă interioară obţinută prin formă. Frumuseţea de culoare a portretelor lui Luchian nu stă pe culorile paletei cu care a realizat naturi moarte, peisaje şi flori.

Un artist nu are o paletă-reţetă — culoare şi lumină — pentru portret, compoziţii, naturi moarte şi peisaje.

Lumina şi culoarea fac un tot unitar cu toate corpurile din natură; lumina şi culoarea nu constituie un fenomen coloristic şi luminos aparte, aşa cum ar fi aurora boreală în spaţiile naturii. Paleta cu care pictorul realizează un peisaj, adusă la un portret, care este un corp în spaţiu al unei fiinţe umane, poate să devină imaginea unei fiinţe transpusă în culori vegetale, cînd lumina şi culoarea joacă în portret aşa cum joacă pe dealuri, văi şi munţi. În loc să emane o stare sufletească, un gînd al vieţii omului portretizat, imaginea devine o efervescenţă de lumină şi culoare şi efectul este unul de artificialitate.

E drept că pictura modernă pe drumul limitat al luminii şi culorii poate îndepărta pe artist de la realităţile concrete care dau elementul plastic al artei. Şi înşişi impresioniştii în evoluţia lor, nu s-au mişcat numai pe culoare şi lumină.

La ce constatări mai putem ajunge? La constatarea că, culoarea şi lumina sînt mijloace de exprimare şi că pictura — portretul, peisajul şi chiar natura moartă — sînt imagini a căror valoare depinde de modul cum o priveşte pictorul şi cum o trăieşte; pentru că realitatea nu e urîtă decît cînd este prost privită.

În sculptura greacă şi romană— căci de pictură nu putem vorbi — sînt portrete realizate ca individualităţi şi altele tipizate, de o mare valoare plastică; dar sînt şi portrete formaliste şi naturaliste. Cărui fapt se datoreşte existenţa unor asemenea portrete? Artistul cercetează natura, o analizează, îşi creează stări sufleteşti, o admiră; dar nu poate rămîne servil, pasiv în faţa naturii, ci are puterea de a i se impune cu tot complexul personalităţii sale şi opera lui capătă astfel puterea de a se impune semenilor săi, prin forţa unei creaţii noi.

Numai mediocritatea rămîne servilă, pasivă şi ştearsă în faţa naturii; mediocritatea este o pasivă profitoare a naturii şi numai ei i se datoresc formalismul şi naturalismul, mediocritate care se ţine de artă ca umbra de om, pentru că ea nu urmăreşte decît rentabilitatea.

În Renaştere, Italienii aveau pentru artist o caracterizare:

— Il particolare suo, şi

— Il virtuozo

adică să fie o personalitate dotată cu darul de a putea realiza.

Realitatea a stat în toate epocile mari de artă la fundamentul marilor creaţii, chiar în operele de imaginaţie şi fantezie. Această realitate este unanimă unei epoci şi tuturor artiştilor acelei epoci, prin concepţia artiştilor, căci numai concepţia are potenţial creator. Realitatea nu înseamnă o imagine a realităţii, colorată sau sculptată. Esenţa artei stă în puterea de a concepe şi nu în redarea unei imagini exterioare, într-un tablou sau într-o sculptură. Mai stă în tăria de caracter, în fermitatea conştiinţei, într-un adînc sentiment de onestitate faţă de natură, faţă de viaţă şi faţă de operă, în lupta pentru desăvîrşirea ei.

Dacă artiştii se plîng de tirania formulelor care au ţinut în loc pictura, aceste formule hibride şi uscate ca toate formulele au izvorît din nepricepere; iar noi trebuie să fim foarte atenţi să nu creem cu entuziasm şi sinceritate vibrantă o nouă formulă — « culoare şi lumină ».

Nu ştiu cum şi de ce, dacă spontan sau precugetat, s-a abătut printre noi cultul ignoranţei şi de aceea mă tem că astfel de formule precum: culoare şi lumină, libertate fără implicarea unei discipline creatoare, sensibilitate fără gîndire, care ajunge foarte uşor sensiblerie — pot deveni deficienţe şi pot aduce umbre asupra întregii bresle. Lupta noastră de opinii n-aşi vrea să se asemene cu o frondă de muşchetari cu panaş jerpelit, cu săbii de carton, ce vorbesc în numele harului ca şi cum harul s-ar putea cultiva în pustiu. Dar nici doar teoria bazată pe un arsenal de citate şi pe o profuziune izvorîtă din praful de pe cărţile bibliotecii, fără contactul intim cu opera de artă a gînditorului teoretic, nu ne poate aduce o lumină în artă, ci cel mult desfăşurări de lexicon şi idei savante. Şi unii şi alţii aduc parodia unui Don Quijotte — lipsit de idealismul cu care l-a înzestrat Cervantes.

În momentele cînd în artă s-au dezbătut probleme de creaţie, artiştii cu temperamentul lor furtunos s-au luptat între ei. Între Delacroix şi Ingres a fost o dispută care aproape a împărţit pe artişti şi pe admiratorii de artă în două mari tabere: Delacroix, un mare colorist, dar lipsit de desen; Ingres, un mare desenator, dar lipsit de culoare. Această dispută a luat naştere în numele unei dogme.

Există un fel de culoare şi un fel de desen. După mulţi ani, sculptorul Rodin, care era şi un mare admirator al picturii, spirit liber şi nedogmatic, preţuia şi pe unul şi pe altul. Şi şi-a motivat cu argumente această admiraţie. Dacă tablourile lui Delacroix, care pornesc de la culoare sînt o operă de artă, aceasta dovedeşte că şi desenul e potrivit culorii lui Delacroix şi că tablourile lui nu sînt lipsite de desen, pentru că o operă valoroasă este susţinută de desen şi culoare, care fac o unitate de valoare.

Iar tablourile lui Ingres, atît de puternic desenate, au culoarea potrivită desenului lui Ingres.

Şi ca să ilustrăm şi mai precis, se ştie din istorie că florentinii sînt mari desenatori şi veneţienii mari colorişti. Dar aceasta nu înseamnă că Leonardo da Vinci şi Michelangelo sînt lipsiţi de culoare; iar Tizian de desen. Se pare că culoarea în înţelesul modern a luat alt sens. Acest sens este adus de mişcarea impresionistă franceză care a aprins o tehnică nouă şi o retină sensibilă la o infinitate de nuanţe coloristice, la un joc rafinat al luminii. Această cucerire a retinei impresioniste a intrat în patrimoniul universal. Pictura lor nu a fost lipsită de sentimente, ci a dus la un sentiment paradisiac. Impresioniştii n-au făcut din opera lor o dogmă, pentru că însuşi şeful lor, Manet, care a aprins scînteia acestui curent, cînd a pictat tablourile *Balconul*, *Loja*, *Portretul părinţilor*, a subordonat culoarea şi lumina formei, pentru că numai forma şi linia pot determina figura plastică a unui om cu caracteristicile individuale ale figurii, cu fizionomia, cu psihologia şi starea lui de sentimente. Cine ar putea cere o încîntare de culoare şi lumină frescelor din Capela Sixtină sau Cinei cea de taină a lui da Vinci, în sensul impresionist? Acolo accentul cade pe compoziţie, pe echilibrul dintre grupuri, pe construcţia figurilor omeneşti din forme şi linii, pe acţiunea fiecărui grup, pe caracterizarea fiecărui personaj, pe tot întregul compoziţional, pe viziunea monumentală a acestor compoziţii. Nu se cere unor asemenea mari compoziţii monumentale farmecul de culoare al picturii impresioniste sau a viziunii moderne, nu li se cere jocul luminii în infinitate de nuanţe.

Vrem să arătăm că în portret, ca şi în compoziţia în care acţionează fiinţa omenească şi elementele înconjurătoare din natură, atitudinile, forma, linia, conţinutul sufletesc ţin mai mult de realizarea plastică a formei determinată prin desen decît de culoarea şi lumina care desigur nu pot să dispară; dar accentul de data aceasta trece spre formă; iar culoarea şi lumina stau pe o cromatică integrată în acorduri mari de culoare, nu pe o infinitate de nuanţe coloristice.

Eu cred că atunci cînd enunţăm — sau cei ce-şi iau rolul de a enunţa — trebuie să privească, să gîndească dacă aceste idei au o valoare directivă în complexitatea artei pe linie istorică, pentru a nu enunţa idei fragmentare, care prin facilitatea lor de a se mişca, prin uşurinţa de a fi primite fără efort de gîndire, să fie primite ca dogmă, pentru ca după un timp, poate scurt, să fie repudiate şi aruncate.

Aş mai vrea de asemenea să nu se creadă că am elaborat teorii, ci numai cugetări, păreri şi nu formule doxe inspirate din diferite cărţi. Pentru că eu cred nefolositor faptul de a-ţi crea un arsenal de citate pentru ca prin acest arsenal să emiţi judecăţi şi idei în scopul de a cîştiga o supremaţie şi nu de a îndruma judecata artiştilor spre ceva superior.

Dacă natura este bogată şi complexă, omul trăieşte în natură şi are, ca şi natura, o viaţă complexă socială şi sufletească, cu multe contradicţii şi neprevăzute. Cred că artistul modern, ca să nu devină un infatuat care vrea să determine fenomenul creaţiei în formule ce nu pot fi niciodată atotcuprinzătoare, trebuie să privească arta ca pe un fenomen veşnic nou, să-i ceară să fie creată de o individualitate receptivă la tot ceea ce face şi cum trăieşte lumea din vremea lui, la natura înconjurătoare, la idealurile omului pe linia permanenţii sale istorice şi să fie receptiv şi deschis la operele de artă, fie că ele pornesc de la culoare, fie că pornesc de la formă. Acestea sînt mijloace de realizare ce-i aparţin artistului şi se poate constata — în afară de orice dogmă — în ce măsură într-o operă de artă vibrează şi trăieşte un om care, prin individualitatea lui, a ieşit din mediocritatea măruntă, curentă, şi a năzuit cu pasiune, cu toate atributele de gîndire şi de sensibilitate să dăruiască semenilor săi, aş spune, surplusul lui de viaţă, de simţire, de gîndire.

Cred deci că pictorii romîni au depăşit valoarea pe care o dau culoarea şi lumina unui tablou, că Andreescu poate fi situat în afara caracterizării de pictor al culorii şi luminii, că Luchian prin culoare şi lumină a ajuns la un conţinut nu identic dar foarte înrudit cu al lui Andreescu, iar pictorul Grigorescu porneşte de la formă, pe care o realizează şi prin frumuseţe de culoare; de aci trag concluzia că realitatea este, prin natura înconjurătoare, prin om şi sentimentele omului, prin viaţa pe care o trăieşte, ceea ce constituie însăşi realitatea şi adevăratul conţinut al artei.

Pentru a realiza o artă realistă, artistul poate fi încîntat de culoare şi lumină, dar imaginea cu tot ce reprezintă ea: volum, formă, linie, compoziţie, stare de sentiment, viaţă interioară, cu tot ce devine motiv plastic, nu se poate dispensa de realitatea plastică a naturii.

Tot ceea ce există ca un corp în spaţiu, cu cele trei dimensiuni ale sale, fac plastica statică supusă culorii şi variaţiilor de lumină. Pictorul nu se poate dispensa de concretul lor, pe care nu-l poate obţine decît realizînd forma prin desen. Iar o artă, cu cît vrea să atingă concretul, realitatea, trebuie să aibă disciplina pentru realizarea corpurilor în spaţiu prin desen, păstrînd un contact cît mai continuu cu realitatea, pentru că aşa cum am mai spus, realitatea nu devine urîtă decît atunci cînd este prost privită.

Consideraţiile noastre asupra culorii şi luminii, frumoasa contribuţie pe care a adus-o tînăra generaţie de pictori la regionalele din urmă, la o analiză mai temeinică, am constata desigur că aportul lor stă şi pe alte atribute ale picturii. De aceea eu cred că în expoziţiile viitoare pictorii tineri vor aduce lucrări în care calităţile de care ne-am entuziasmat anii aceştia vor fi amplificate şi îmbogăţite, şi rămîn cu toată încrederea la constatările pozitive care au făcut succesul acestor expoziţii. Mi-am permis să intru într-un domeniu străin mie, dar totuşi nu cu totul străin, şi am făcut aceasta din admiraţie pentru autenticele valori ale picturii noastre contemporane.

Eu cred că talentele tinere care au realizat frumoasele tablouri expuse în regionale, deşi accentul la unele din ele cădea pe culoare şi lumină, nu erau lipsite de celelalte atribute ale picturii (desen, formă, compoziţie şi conţinut emotiv).

O operă valoroasă este o unitate de creaţie.

Artiştii noştri au cucerit şi realizat în pictura romînească un nou moment care deschide mari perspective de creaţie în viitor.

E. MANET, Balconul—ulei

GOYA, Sărbătoarea Sfîntului Isidor — pictură murală provenind din casa lui Goya, detaliu. 1819, Madrid, Prado.

DESPRE CULOARE ŞI DESPRE ARTA MONUMENTALĂ

de EUGEN SCHILERU

Una dintre problemele care preocupă mai mult pe artiştii noştri este aceea a culorii. Pentru a contura atît poziţiile juste cît şi poziţiile eronate, în problema culorii, merită să examinăm felurile în care pictorii noştri i-au răspuns practic, creînd. Vom pleca de la ceea ce era mai frecvent în trecut, pentru a ajunge la ceea ce tinde să devină mai frecvent astăzi. Ca precauţie metodologică ţinem să reliefăm că demonstraţia noastră are mai multe etape şi că a ne opri asupra uneia sau alteia dintre ele, detaşînd-o din ansamblu şi generalizînd pe baza ei, ar fi o imensă eroare.

Mai există artişti care cred că realismul socialist, avînd înscrisă, printre principiile sale, respectarea realităţii obiective, se poate mulţumi cu o pictură indiferentă faţă de culoare şi de lumină care nu şi-a însuşit, nici pînă acum, tot ceea ce s-a cîştigat, în această direcţie, de la Delacroix încoace.

Privite mai îndeaproape, asemenea lucrări se descoperă a fi realiste doar cu numele, căci, spre a da un singur exemplu, indiferent de anotimpul sau ceasul în care s-a desfăşurat scena care stă la baza compoziţiei sau a fost înregistrată priveliştea din natură, pictorul a folosit aceiaşi paletă întunecată. S-a întîmplat în trecut şi se mai întîmplă — deşi în mult mai mică măsură — şi astăzi, ca, fie că e vorba de reconstituirea unui moment de patetică încrîncenare din istoria luptei pentru libertate, fie că este vorba de redarea unui moment sărbătoresc, pictorul să fi recurs la aceiaşi paletă, fix ternă, ca să ne exprimăm ca în meteorologie. Este limpede că, procedînd aşa, autorul respectiv, care nu a dat culorii nici o importanţă, sau, în cel mai bun caz, una aproximativă, nu a fost mai obiectiv, mai aproape de realitate şi mai scrupulos, în reprezentarea ei, decît un altul care ar fi căutat să-şi compună paleta, să-şi stabilească acordurile, să-şi moduleze tonurile, în funcţie de atmosfera generală şi de sentimentele pe care voia să le impună privitorilor.

Faptul că sîntem conştienţi că ne aflăm în faţa unor realităţi noi, revoluţionare, postulează nu numai schimbarea felului nostru de a gîndi şi revizia critică a valorilor gîndirii, ci, concomitent, şi necesitatea adaptării sensibilităţii noastre, a simţurilor, adică, în cazul de faţă, a ochiului. Şi aceasta, conform dezvoltării adevărului exprimat de Karl Marx în cunoscuta frază: « Ochiul a devenit uman cînd obiectul lui a devenit social uman ». (Ochiul uman se formează, adică se educă, pe măsură ce, prin creaţia umană, noi forme şi armonii cromatice inedite vin să îmbogăţească universul deja existent. Numai că nu orice fel de forme sau de ansambluri cromatice duc la o reală afinare. Altminteri, orice combinaţie practicată între petele de culoare dintr-un probar de boiangiu ar putea juca acest rol. Or, adevărata afinare este rezultatul creierii şi contemplării de obiecte social-umane, în care culoarea este subordonată, împreună cu celelalte elemente ale formei, conţinutului, adică primeşte şi poartă o semnificaţie afectivă şi intelectuală.)

Faptul că autorii de pînze din prima categorie îşi aleg un subiect din viaţa contemporană nu este suficient, atît timp cît ei nu-l redau prin prizma specifică epocii noastre şi se dezinteresează de concretizarea lui în forme şi culori capabile să cîştige adeziunea privitorului. Cu alte cuvinte, a te referi doar la obiectul pe care vrei să-l reprezinţi şi a dispreţui forma, limbajul, nu duce la închegarea unei opere de artă. Intenţia care a stat la baza lucrării este bună şi lăudabilă, dar platitudinea transpunerii a împiedicat realizarea ei. Mai mult încă, se poate spune, în cadrele esteticei marxist-leniniste, conform căreia conţinutul determină forma, iar forma se cristalizează printr-o elaborare dramatică a conţinutului, că transpunerea unui subiect de pasionantă actualitate într-o formă neutră, cenuşie, demonstrează, printre altele, şi o lipsă de pătrundere, de adîncire a acestuia.

Apoi, la această lipsă de acordare cu realitatea şi de aprofundare a ei, se adaugă, cum e lesne de constatat, ignorarea capacităţii pe care o are culoarea de a purta, în urma îndeplinirii unor condiţii precise, o sarcină afectivă şi intelectuală, un mesaj.

În fond, pictorii din categoria menţionată procedează ca şi academiştii care, indiferent de subiect, de temă, de conţinut, recurgeau, invariabil, la aceeaşi paletă, singura lor preocupare, sub raportul culorii, fiind de a da tablourilor lor patina căpătată, sub acţiunea agenţilor fizici, de pînzele din muzee.

La rîndul lor, cauzele care stau la baza acestei atitudini pot fi multiple, diverse. Uneori, lipsa unui simţ autentic pentru culoare, căci mai sînt şi artişti care pictează cu ochi de faianţă, alteori, reale aptitudini coloristice sînt paralizate de lipsa de orientare în problemele de estetică, de pildă de credinţa, cu totul eronată, că realismul socialist nu îngăduie interpretarea realităţii, că el ne cere să renunţăm la sensibilitatea individuală, etc. În realitate, realismul socialist cere să ne acordăm sensibilitatea cu epoca şi să nu cultivăm subiectivismul care izolează. Estetica marxist-leninistă introduce astfel, în aprecierea factorilor subiectivi în procesul de creaţie, corectările necesare, arătînd că, în funcţie de această acordare a sensibilităţii artistului la epocă, de această justă orientare a lui, interpretările realităţii sînt îngăduite şi manierele personale de a exprima realitatea sînt încurajate. Pe scurt, reprezentarea obiectivă a realităţii contemporane nu se obţine prin dispreţul pentru graiul culorii, dispreţ manifestat prin utilizarea unei palete terne.

De altfel, pictura nu se confundă cu umplerea unor suprafeţe cu culori puse la întîmplare sau aproximativ. Mai mult încă, aşa cum se exprimă Van Gogh, pictorul nu trebuie să se rezume la « o culoare local adevărată din punctul de vedere al picturii în « trompe l'œil », ci să tindă « spre culoarea ce sugerează o emoţie oarecare ». La toţi marii maeştri ai trecutului — El Greco, Caravaggio, Rembrandt, Vermeer din Delft, Velazquez, Repin, etc. — culorile sînt pătrunse de valori afective şi intelectuale, ansamblul cromatic devenind un grai prin care se exprimă o atmosferă generală, iar, prin intermediul acesteia, o ideie. Marii maeştri s-au străduit, întotdeauna, să exprime sentimentele şi ideile nu numai prin felul în care aşezau personajele în compoziţie şi confereau expresivitate figurilor, atitudinilor şi gesturilor acestora, ci şi prin culoare însăşi. Exprimat în termeni de estetică marxist-leninistă, acest lucru înseamnă că ei respectau atît obiectul din natură pe care voiau să-l reprezinte, cît şi felul de a-l reprezenta în tablou, adică obiectul artistic propriu-zis, stabilind, între amîndouă, relaţii strînse şi nesacrificînd, niciodată, pe unul, în favoarea celuilalt. Plecînd de la concretul realităţii, ei nu se opreau la suprafaţa acestuia şi nu se mulţumeau cu simpla exprimare a realului imediat, motiv pentru care nu cădeau în naturalism. Adîncind conţinutul şi elaborîndu-l necontenit, evitau folosirea aceleiaşi formule cromatice, astfel încît nu cădeau nici în academism. Apoi, pentru că plecau de la conţinut şi reflectau, în primul rînd asupra acestuia şi nu doar asupra obiectului artistic propriu-zis, adică a dispunerii liniilor şi a culorilor pe pînză, ei nu se mulţumeau cu simpla stabilire a unor relaţii abstracte între lucruri şi nu cădeau, prin aceasta, în formalism. Meditînd asupra vieţii şi a omului şi, subsecvent, asupra limbajului, avînd prezent atît obiectul din realitate — chiar cînd nu pictau după natură, ci din amintire sau imaginaţie — cît şi obiectul artistic în proces de constituire şi păstrînd legătura dintre ele, fiecare dintre maeştrii trecutului realizau o pictură care nu se adresa doar ochilor, ci omului întreg. Aşa cum vom vedea, această atitudine asigura plenitudinea formei, în cadrul strict al limbajului, artistul nedezvoltînd în mod dezechilibrat vreun element în paguba altuia şi culoarea fiind subordonată necesităţilor de comunicare a sentimentelor şi a ideilor. Fiindcă a nu considera culoarea ca scop în sine, ca joc menit să impresioneze cu exclusivitate retina, nu înseamnă a o dispreţui, a-i da loc de cenuşăreasă, a nu o cultiva.

Un Delacroix se dezvoltă pe aceeaşi linie în care forma nu este segregată de conţinut şi în care culoarea e purtătoare de sentimente şi sensuri. Cu marea lui capacitate de intuire şi de reflecţie, Delacroix a împins mai departe studiul problemelor culorii, căutînd să-i dea acesteia mai multă elocvenţă, supleţe, modulaţie şi să o apropie astfel de muzică. Scriind despre « Barca lui Christ » de Delacroix, un critic, Paul Mantz, remarca în acest sens: « Nu ştiam că poţi fi atît de teribil doar cu albastru şi verde ».

În sporirea tuturor acestor posibilităţi ale culorii, nu de mică importanţă au fost cercetările de fizică optică ce i-au dus pe pictori la concluzia că pictura adevărată se întemeiază nu pe culoare locală, ci pe acorduri tonale.

Continuînd cercetările lui Delacroix asupra culorii, pictura, mai cu seamă occidentală, de după 1870, adică de la impresionism încoace, a cunoscut o avalanşe de experienţe în acest domeniu, care se cer analizate critic, pentru a şti ce putem reţine din ele.

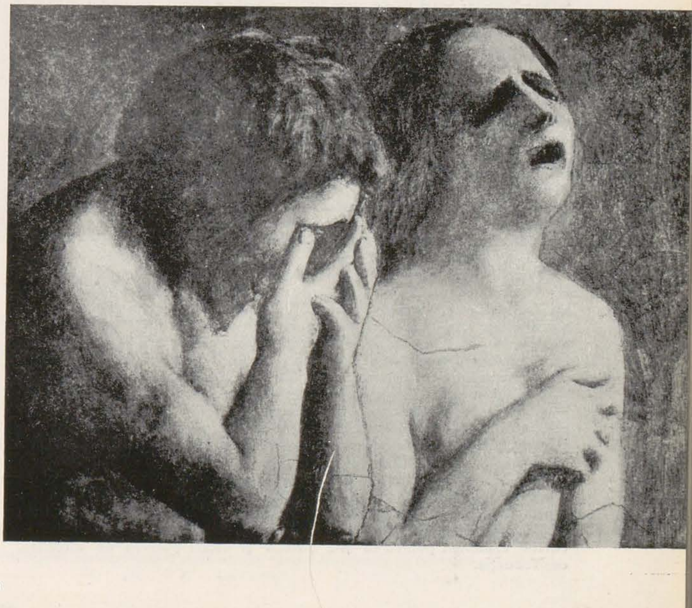
Unii dintre pictorii acestei perioade au continuat să studieze culoarea şi să o experimenteze nu izolat, ca scop în sine, ci integrînd-o şi căutînd să facă din ea o purtătoare de sentimente şi sensuri, de atmosfere şi de idei. Cel care a căutat deosebit de dramatic să obţină aceasta a fost de pildă Van Gogh, care, contrariu unor afirmaţii făcute de cercetători superficiali care nu-i cunosc corespondenţa, a pus întotdeauna culoarea în slujba conţinutului, trudindu-se să-i dea valoare de mesaj. (La Van Gogh, de multe ori, culorile au fost — ca să ne exprimăm cu cuvintele lui Hugo von Hofmannstahl, — « surori ale durerii ».) Este suficient să spicuim cîteva fragmente din corespondenţă.

Iată mai întîi un fragment care consemnează unele transformări pozitive petrecute în pictură: « Pictura, aşa cum este acum, promite să devină mai subtilă, mai mult muzică şi mai puţin sculptură; in sfîrşit ea promite culoarea ».

Apoi, un fragment despre posibilităţile de expresie ale culorii: « . . . Studiul culorii. Păstrez nădejdea de a găsi ceva înăuntru. Să exprim

MASACCIO, Capela Brancacci, Biserica Carmine din Florenţa

MASACCIO, Adam şi Eva izgoniţi din rai — detaliu. Capela Brancacci. Biserica Carmine din Florenţa



E. DELACROIX, Cursă de cai arabă (1832) — detaliu — Muzeul Montpellier

iubirea dintre doi îndrăgostiţi prin îmbinarea dintre două complementare, prin amestecul şi opoziţiile lor, prin vibraţiile tainice ale tonurilor apropiate. Să exprimi gîndirea unei frunţi prin radiaţia unui ton deschis pe un fond întunecat. Să exprimi nădejdea, printr-o stea. Ardoarea unei fiinţe prin strălucirea soarelui amurgind. Desigur aceasta nu este « trompe l'œil », dar nu este oare un lucru cu adevărat existent? »

În sfîrşit, pasaje referitoare la felul în care a încercat, în unele tablouri, să işte, din culoare, atmosfere precise: « Am încercat să exprim cu roşu şi cu verde teribilele pasiuni omeneşti ». (Aceasta referitor la pînza intitulată « Cafeneaua de noapte. ») « Am vrut să exprim un repaus absolut prin toate aceste tonuri diverse, vedeţi, şi unde nu există alt alb decît mica notă pe care o aduce oglinda cu ramă neagră (pentru a introduce aici şi a patra pereche de complementare). » (Dintr-o scrisoare către Emil Bernard referitoare la pînza din 1889 şi înfăţişînd camera lui Van Gogh la Arles.) Şi, înţelegînd culoarea şi în felul acesta, adică niciodată ruptă de sentimente şi de idei, el putea exclama: « Pictorul viitorului e un colorist cum nu a mai existat încă ».

Numai că Van Gogh nu pierdea din vedere obiectul din realitate — şi în acest sens sînt cunoscute obiecţiile pe care i le aduce lui Gauguin pentru că acesta sintetizase fără o studiere mai profundă a modelului — punea pasiune în redarea sentimentelor, căuta să servească, prin creaţia lui, omul şi, legînd limbajul de conţinut, se preocupa de dezvoltarea tuturor elementelor limbajului. Mai concret, aceasta însemna atenţie acordată portretului, expresiei, desenului. Înţelegerea aceasta nu s-a repetat la toţi marii colorişti din perioada amintită. La ei, culoarea s-a manifestat segregat, ca ceva care solicita doar ochiul. Fenomenul se cuvine examinat pentru că şi-a păstrat şi astăzi puterea de înrîurire, de seducţie.

Fără a încerca să facem un examen critic strîns al picturii de la 1870 pînă astăzi, putem spune că în ea se observă o indiferenţă faţă de obiectul reprezentat, indiferenţă care merge pînă la totala lui anulare şi, concomitent, mutarea accentului asupra obiectului artistic considerat autonom, asupra limbajului. Pe măsură ce procesul acesta se desfăşura, ceea ce se realiza rămînea la stadiul simplei experienţe estetice, neputîndu-se ridica la nivelul unei opere de artă autentice, plenare, bazată pe fuziunea dintre conţinut şi formă, adresîndu-se omului întreg. Desigur, în cursul acestor experienţe estetice s-au produs şi opere care au încîntat văzul nostru, fără să transcende treapta cunoaşterii senzoriale. De asemeni, graţie lor, reflecţia asupra legilor pur optice ale culorii şi asupra tehnicii ei s-a îmbogăţit profesional cu noi cîştiguri. Conştienţi de faptul că, în asemenea cazuri, culoarea nu mai era purtătoare de mesaj moral, respingînd atitudinea artiştilor respectivi în problema relaţiilor dintre artă şi realitate, dintre formă şi conţinut, nouă ni se pare că nu putem respinge de plano şi în totalitate aceste cîştiguri în legătură cu teoria culorilor şi cu tehnica folosirii lor, exact cum un pianist nu ar putea respinge un nou tip de digitaţie. Este însă evident că nu vom ajunge la nici un rezultat, dacă nu ne vom ocupa decît de ele şi nu vom încerca să le integrăm într-o concepţie justă, să le subordonăm conţinutului şi să le redăm astfel puterea de a vorbi sentimentelor şi intelectului nostru, căci, aşa cum spunea Stendhal, « pictura este morală construită ».

În ghemul inextricabil de contradicţii care a fost Baudelaire găsim şi texte în care prevedea rezultatele dezastruoase ale pasiunii pentru forme în sine. « Gustul, lipsit de moderaţie, pentru formă, împinge la dezordini monstruoase şi necunoscute. Absorbite de pasiunea feroce pentru frumos, caraghios, drăguţ, pitoresc — căci există grade — noţiunile de just şi de adevărat dispar. Pasiunea frenetică pentru artă (în înţelesul de artă pentru artă *n. n.*) este un şancru care devorează restul; şi cum absenţa din artă a justului şi a adevăratului echivalează cu absenţa artei, omul întreg se evaporă; specializarea excesivă a unei facultăţi duce la neant ».

Exegeza marxist leninistă nu afirmă altceva. Ca şi naturalismul, formalismul este un produs de ruptură şi se caracterizează prin unilateralitate. Mai mult încă, el nu se defineşte, cum cred unii « printr-o elaborare excesivă sau exaltare a formei », ci prin cultivarea parazitară a unui singur element sau aspect al acesteia. Fenomenul se explică uşor. Ne mai legînd forma de conţinut, încetînd de a o mai pune în slujba lui, în locul unei dezvoltări armonioase a tuturor elementelor formei se instalează cultivarea exclusivă a unora în detrimentul altora. E tocmai ceea ce observase Jdanov cînd se ocupase de decadentism în muzică: « Muzica nu produce plăcere decît atunci cînd toate elementele ei — cînt, melodie, ritm — se află într-o anumită uniune armonioasă. Atenţia unilaterală acordată unuia în detrimentul altuia, duce la distrugerea interacţiunii corecte a diverselor elemente ». Aşadar pasiunea pentru forma în sine duce la mutilarea formei. Dar să revenim asupra problemei. Merită să ne întrebăm dacă, într-o pictură nonfigurativă, culorile, simple plăci cromatice contingente, mai păstrează, în absenţa figurativului, a compoziţiei, a desenului etc., arierfondul lor de sugestii, puterea lor expresivă, mesajul. Că într-un asemenea caz toate aceste posibilităţi ale culorii se evaporă, tocmai pentru că aceasta, în sine, nu are formă, nu are figură, ne-au demonstrat-o, chiar înainte de abstracţi, eşecurile unor experienţe încercate în veacul XVIII. Pe atunci cercetările lui d'Alembert şi ale unor matematicieni, în ceea ce priveşte natura luminii şi a culorilor, l-au făcut pe părintele Castel să imagineze, spre 1743, un clavecin ocular menit să preschimbe sunetele în viziuni colorate, notelor do, re, mi, fa, sol, urmînd a le corespunde culorile albastru, verde, galben, roşu şi violet. În calea realizării acestui plan s-au ridicat însă mai multe piedici. Prima dintre ele ţinea de posibilităţile mecanice, cu totul reduse, ale epocii. Astăzi, această piedică nu este de neînlăturat. După mărturia unui scriitor francez contemporan, René Nelli — « La forme des couleurs », « Cahiers du Sud » nr. 334 p. 451 — pictorul francez Henri Valensi şi-a construit, în zilele noastre, un asemenea clavecin ocular. De altfel, cinematograful experimental cunoaşte filme nonfigurative de esenţă « muzicalistă ». O a doua piedică o constituia transpunerea semitonurilor şi a acordurilor muzicale în demitente şi acorduri tonale (picturale). În sfîrşit, o a treia dificultate descoperea de fapt însăşi imposibilitatea de a răspunde problemei de estetică ce fusese pusă, însuşi faptul că ea fusese pusă fără a se ţine seamă de diferenţele dintre cele două arte şi că era, ca atare, o falsă problemă. Această dificultate consta în faptul că cercetătorul amintit nu ştia « ce forme să dea culorilor sale pure (şi încă mai puţin « acordurilor »). » În disperare de cauză, părintele Castel s-a gîndit, ca şi unii dintre abstracţii de mai tîrziu, la figurile cele mai elementare: virgule, cercuri, pătrate, romburi, stele, etc. Dacă părintele Castel nu a reuşit, din motivele arătate, abstracţii au produs astăzi pînze care par a fi rezultatul proiecţiilor cromatice realizate de clavecinul ocular. Numai că, la fel cu părintele Castel, abstracţii nu şi-au dat seama de diferenţa dintre muzică şi pictură, de faptul că nici o culoare pură nu are, în sine, o formă proprie, de realitatea că doar ca suport şi materie a figurativului culoarea capătă puterea de a sugera, de a exprima. Sunetele muzicale au o formă temporală. O serie de note alese într-un chip fericit închează un ansamblu de un interes melodic, mai crescut sau mai scăzut, dar niciodată absent. Neavînd, în sine, forme, culorile juxtapuse în chip arbitrar, ca simple suprafeţe nonfigurative, nu vor izbuti niciodată să se însumeze melodic, constelaţia fortuită în care se plasează astfel fiind lipsită nu numai de organicitate, ci şi de capacitate sugestivă, expresivă, semnificantă.

În felul acesta ansamblul cromatic dezvoltîndu-se în paguba tuturor celorlalte elemente ale formei şi pe deplin în absenţa subiectului, nu mai trezeşte în privitor nici o corespondenţă, nu mai conţine nici un element

aperceptiv, nici o aluzie la ceva cunoscut. Nici un contact cu obiectul pretins artistic nu mai este posibil, iar acesta din urmă și-a pierdut caracterul artistic tocmai pentru că a încetat de a fi obiect « social uman ». Astfel, prin ignorarea deliberată a conexiunilor dintre toate elementele formei și a subordonării acestora conținutului, în locul obținerii unui spor de expresivitate și de muzicalitate a culorii, în inima acesteia au fost instaurate absența și vidul.

Exemplul proiectatei experiențe a clavecinului ocular al părintelui Castel devine astfel un nou argument în rechizitoriul împotriva abstractismului.

Este limpede pentru noi că niciodată culoarea nu poate ajunge la expresivitate dacă este dezvoltată parazitar, adică în paguba celorlalte elemente ale formei și dacă nu este subordonată conținutului figurativ. Dar odată respectate aceste condiții, pictorului i se impune găsirea ansamblului cromatic cel mai apt să traducă profund și nuanțat o atmosferă sentimentală, să sugereze dominanta sentimentală și să înlesnească astfel, prin intermediul atmosferei, meditația. Obținerea unor atari echivalențe cromatice, înzestrarea culorii cu o atare sarcină afectivă nu este un lucru ușor. El cere multă atenție, mare capacitate de observare, antene sensibile, posibilitatea de a comunica, de a fi în poziție de vase comunicante cu realitatea pe care vrei să o reprezinți, imaginație, etc.

Impresionismul dezvoltînd o pictură care se adresa doar ochiului a obișnuit pe artiști să nu fie atenți decît la ceea ce am putea numi spectaculosul cromatic al existenții. Artiștii, dintr-o realitate umană, n-au mai știut cu vremea să extragă decît posibilitățile de exploatare cromatică a acesteia, lăsînd cu totul de o parte valorile sufletești, morale, spirituale pe care ea le destăinuia și uitînd cu totul că ceea ce li se cerea în primul rînd era tocmai aflarea culorilor care puteau sugera cît mai bine aceste valori. Pictorii au căutat astfel în realitate doar elementele care puteau impulsiona fantezia lor cromatică, respingînd sau ignorînd tot ceea ce nu se prezenta ca un spectacol cromatic gata constituit. Fenomenul continuă și în conștiința unor artiști de la noi. Astfel mai sînt unii care declară că prima lor reacție declanșată de contactul cu munca dintr-o mare uzină a fost fuga în afara acesteia, pentru a-și recrea mintea și ochii cu peisajul înconjurător. Desigur, sub raport cromatic și luministic hala unei uzine nu egalează niciodată priveliștea din natură. Numai că problema nu se pune așa. Într-o hală de uzină nu căutăm în primul rînd o ocazie de desfășurare a unor feerii cromatice mai mult sau mai puțin gratuite, ci o ocazie de sezisare și de aprofundare a unor realități umane, a unor valori etice și spirituale. Lumina de acolo poate fi leșietică, săracă sau poate fi anevoie de reprodus, într-o hală existînd alături de colțurile de umbră, de regiunile inerte — sub raport cromatic și luministic — exploziile de lumină ale metalului incandescent, ale sudurii autogene etc. Problema care ni se pune rămîne aceea a redării liniei interioare a personajelor și ca atare a inventării, în funcție de realitate, a ansamblului cromatic cel mai capabil să sugereze odată cu atmosfera generală lumile interioare ale eroilor. Cu alte cuvinte se cuvine să ieșim din exterioritate și din spectaculosul cromatic în care ne-am rătăcit odată cu impresionismul și, punînd în centrul creației noastre omul contemporan cu dramele și bucuriile lui, să găsim culorile cele mai potrivite pentru exprimarea lui, redînd astfel cromaticei posibilitatea de a exprima teribilele pasiuni umane, adică adevărata și legitima ei expresivitate.

E. DELACROIX, Masacrul de la Chios (1823) — detaliu — Muzeul Luvru

Din această lungă analiză credem că a putut să reiasă obligația noastră de a ne opune atît felului în care e rezolvată problema culorii în academism și naturalism, cît și felului în care este rezolvată ea în formalism și aceasta pentru că, în toate trei cazurile, culoarea este lipsită de mesaj și, pentru a folosi o personificare, aleargă spre propria ei pierzanie.

În lumina acestei demonstrații, ni se impune respingerea critică și a tot ceea ce în ultima Interregională participă la una din cele trei categorii menționate. Lupta împotriva academismului și a naturalismului s-a rezumat, pentru unii artiști ai noștri — și în special pentru unii tineri — la asigurarea unei palete mai luminoase și mai strălucitoare. Ei nu au reflectat atît asupra concepției, viziunii și conținutului proprii academismului și naturalismului, cît mai mult asupra limbajului lor coloristic. Or, așa cum am arătat, singură adoptarea unei poziții juste, însușirea concepției marxist-leniniste și asimilarea metodei realismului socialist, cu tot ceea ce implică acestea în problema pătrunderii contemporaneității și a legăturii dintre ea și artă, poate genera o autentică înnoire a limbajului. Altminteri, judecînd limbajul separat și în sine, se produc două fenomene: paleta se schimbă « per a contrario », adică prin opoziție cu paleta unui academist sau naturalist și prin pastișarea sau mimarea unei palete luminoase din trecut sau din prezent, iar în al doilea, care e totodată o consecință, în problema culorii se bate pasul pe loc, tocmai pentru că ea nu răspunde unui conținut nou și nu e purtătoare de mesaj moral. Iată așadar cum se explică și faptul că unele soluții coloristice din acea expoziție par ușor reductibile la palete deja cunoscute și totodată nu izbutesc să ne transmită altceva decît senzații. La rîndul lui, fenomenul acesta, de mimare voită sau nu, se cuvine explicat.

Noi trăim în epoca victoriei proletariatului care construiește socialismul, a triumfului materialismului dialectic, a cunoașterii științifice, a creșterii dominației omului asupra naturii și, în consecință, asupra lui însuși. Toate acestea ne îngăduie să percepem natura materială « așa cum este », după expresia lui Engels, adică așa cum o descoperim transformînd-o și o transformăm cunoscînd-o. Este o situație efectiv nouă, care aduce o libertate pe care nici o altă epocă nu a cunoscut-o. În epocile anterioare, perceperea naturii era « mediată », adică existau, între noi și natură, ecrane interpuse, înțelegînd prin ecran concepțiile pe care și le făcea despre natură feudalitatea sau burghezia. Toate aceste mediații, toate aceste ecrane, nășteau, în domeniul artei, viziuni și gramatici plastice precise. Este astfel clar că agnosticismul burghez de la finele veacului XIX stă la baza viziunii și gramaticei impresionismului, care se mulțumește să înregistreze aparențele și transientul, fără a încerca să surprindă, în fenomen, esența. Noua situație, cu imensul plus de libertate pe care îl aduce, cere artistului să vadă realitatea « așa cum este », adică să renunțe la mediațiile și ecranele vechi, prin care o percepuseră, parțial și aproximativ, predecesorii lui, și să aleagă. Numai că artistul nu își dă seama, întotdeauna, de creșterea acestei libertăți reale și, în loc să recunoască în ea, ca în orice moment de năruire a fetișurilor, de ieșire din iluzii și de autentică emancipare spirituală, o creștere a bogăției proprii, el se agață de mediațiile anterioare și de formulele artistice în care acestea se concretizau. Își vinde astfel libertatea pe un blid de linte, făptuind marea eroare de a vedea libertatea tocmai în practicarea mai departe a mediației și a legării de ecranele și formulele trecutului. Cînd se află în fața realității, fără ochelarii preconceputului, i se pare că este sărăcit, vid și nu știe cum să înceapă, cu ce să înceapă. Atunci revine în grabă la sisteme de elaborare și de transpunere anterioare, la brevetele vechi. Aceasta face ca, în timp ce unii introduc pe o ușă academismul, alții, prin opoziție, să se urce pe toboganul formalismului și să-și dea drumul. De aici impresia de revenire la formule anterioare, de pastișare, de manierism, pe scurt de batere a pasului pe loc și de lipsă de modernitate autentică, valabilă. Cum în această vreme burghezia nu a renunțat la acțiune și deci nici la acțiunea pe plan cultural și artistic și cum ea este interesată în perzistența mediațiilor și a ecranelor, artiștii și criticii întîlnesc, în drumul lor, propaganda desfășurată insidios de către burghezie în favoarea adoptării în artă a unui sistem de elaborare și de transpunere abstract și metafizic. Ideologii burgheziei, în epoca sfîrșitului miturilor despre natură și om, cer reîntoarcerea la mituri. Acesta e sensul vastei acțiuni întreprinsă în occident de teoreticieni și critici de artă ca André Malraux, André Breton și alții. Criticii marxiști de la revista « La nouvelle critique » au analizat, de curînd, în mai multe studii, această ofensivă pe care unul dintre ei o definește astfel: « De cîtăva vreme, există, în domeniul esteticei și criticei de artă, un fel de ofensivă religioasă. Publicații și articole sugerează că religia, fiindcă a fost capabilă să suscite opere de artă importante (arta bizantină, romanică, gotică, etc.), ea, și doar ea singură, ar putea satisface exigențele estetice ale contemporanilor noștri și ar putea promova marile realizări de arhitectură pe care le așteaptă epoca noastră ». Poate că vom avea ocazia să revenim, în curînd,

asupra acestor fenomene. Deocamdată ne mulţumim să le semnalăm şi să atragem atenţia asupra faptului că orice reîntoarcere la mediaţii, ecrane, forme de elaborare şi transpunere preconcepute, mituri, etc. echivalează cu o renunţare la adevărata libertate. În loc de a reveni la idei şi formule demonetizate, care şi-au pierdut orice fecunditate, e mai bine să realizăm conştiinţa noii situaţii istorice şi ideologice, să ne dăm seama de progresele înregistrate de cunoaştere, să realizăm mental acel plus de libertate pe care l-am menţionat şi să procedăm în consecinţă. Este cu alte cuvinte nevoie de considerarea raţională, lucidă, ştiinţifică, a specificităţii momentului istoric, cu tot ce implică el în planul procesului de creaţie şi al obligaţiilor creatorului. Încă din veacul trecut, Baudelaire intuise necesitatea apropierii literaturii de ştiinţă şi, într-un studiu în care făcea procesul revenirii la subiecte şi personaje din antichitate — « Şcoala păgînă » — găsim aceste rînduri de încheiere: « Nu e departe timpul cînd se va înţelege că orice literatură care refuză să meargă frăţeşte între ştiinţă şi filozofie este o literatură omucidă şi sinucigaşe ».

Fără înţelegerea libertăţii despre care vorbeam nu se poate ajunge decît la un realism doar cu numele. Fără înţelegerea obligaţiei de a răspunde necesităţilor contemporaneităţii printr-o artă combativă nu se poate creia ceva cu adevărat nou. Primii care au înţeles au fost artiştii sovietici. Deschizătorilor de drum le răspund astăzi frăţeşte artişti şi critici din cele mai felurite ţări. Să ne fie îngăduit un citat mai amplu din declaraţiile făcute de către pictorul şi graficianul spaniol Josè Ortega revistei « Europe ». El aduce mai întîi o precizare în problema « ce trebuie să înţelegem prin realitate »: « Realitate este verdele frunzei unui copac, este piciorul care merge, este faţa mînjită a unui fierar. Este de asemeni să ştii de unde vin banii pe care îi ai in mîini. Pentru a preciza mai bine cred că poţi vorbi de realitate în artă cînd pleci de la lumea care ne înconjoară şi cînd stabileşti procesul de percepere şi de creaţie în funcţie de relaţiile umane din timpul nostru şi de locul unde se face opera de artă». Iar în privinţa rolului pictorului în societatea contemporană, artistul democrat declară: « Orice om care creează valori intelectuale, modelează spiritele. Aceste valori depind de atitudinea noastră mentală în faţa numeroaselor contradicţii ale societăţii: sau noi hrănim, prin creaţiile noastre, poftele spirituale ale părţii decadente a societăţii, sau ne clădim opera pe aspiraţiile părţii ascendente. În primul caz artistul are o comportare de pasăre hipnotizată. Această ambianţă sugestivă — negustorul, vînzarea, publicitatea, monografia, etc. — îi răpesc orice energie şi orice încredere în el însuşi. Asta se termină prost: şarpele înghite pasărea. Tocmai într-un asemenea climat, de libertate aparentă, artistul este mai puţin liber să creeze. Dimpotrivă, dacă sînt conştient că opera mea este un aport la marele curent al forţelor progresului, ajung la zenitul libertăţii de creaţie. Mă simt liber ajutînd la zidirea noilor forme ale vieţii. Opera unui artist este un reflex al personalităţii sale; fie că vrea, fie că nu vrea, fie că ştie, fie că nu ştie, artistul se plasează pe poziţiile uneia dintre cele două mari forţe contradictorii care există în societate. Tocmai de aceea lucrul cel mai important pentru artist este de a se defini ca om; sau împrumută drumul urmat de toţi cei care au contribuit printr-un aport adevărat, la istoria artei, adică trece de partea a tot ce se naşte şi se dezvoltă, sau devine un bufon care face agreabilă viaţa unei societăţi, poate rafinată, dar decadentă şi fără valori morale pozitive. În acest caz, opera artistului nu mai contribuie prin nimic la sarcina gigantică a umanităţii în mers ».

Situaţia noastră istorică, cu tot ce am arătat că implică ea, cere aşadar, odată cu această opţiune fundamentală, renunţarea la toate formulele preconcepute, la tot ce ţine de trecut, de vechi. Înţelegerea lucidă a acestor obligaţii este de natură să limpezească şi alte probleme pe care şi le pun, cu atîta pasiune, artiştii noştri. De pildă, problema decorativului.

Cred că astăzi nu mai există nimeni care să nu fie convins de necesitatea de a dezvolta şi la noi o artă monumental decorativă. O asemenea artă corespunde reîntoarcerii noastre spre o artă publică.

Nu cred însă că trebuie să mergem pe linia exagerării şi a exclusivismului unora dintre muraliştii mexicani de astăzi care, odată cu elogierea, justificată, a artei monumentale, ne cer să renunţăm total şi definitiv la pictura de şevalet. Un asemenea exclusivism nu ţine seama de complexitatea necesităţilor spirituale şi artistice ale omului nou. Pe de altă parte, renunţarea la pictura de şevalet, destinată să împodobească interioarele apartamentelor, poate avea consecinţe nefaste în ceea ce priveşte, de pildă, dezvoltarea atît de necesarei arte a portretului. Nu este vorba aici de o susţinere, din partea noastră, a unei arte cu un caracter intimist. Credem însă cu fermitate, pe de o parte în diferenţele existente între portretele de şevalet şi portretul din compoziţiile monumentale, iar, pe de alta, în faptul că, prin cultivarea paralelă a portretului de şevalet, se poate asigura, în portretul mural, o poziţie justă şi echilibrată în ceea ce priveşte simplificarea şi stilizarea. Dar, să explicăm. Este evident că arta monumentală are specificul şi legile ei proprii, dintre care unele decurg din însăşi aderarea acestei arte la arhitectonic. Aceasta impune, în mod firesc, simplificări, stilizare, într-o măsură chiar mai mare decît în pictura de şevalet. Numai că simplificările necesitate nu trebuie să ducă la izgonirea expresiei psihologice, la golirea personajelor reprezentate de conţinuturile lor sufleteşti şi la transformarea lor în simple prezenţe simbolice sau în simple jaloane ale naraţiunii redată de compoziţie. Orice decorativ care renunţă la expresia psihologică revine de fapt la una dintre formulele artei religioase şi simbolice a trecutului — bizantin, romanic, gotic, precolombian, etc. — adică la mediaţiile şi ecranele de care am vorbit. Or este evident că ele nu se pot sincroniza în nici un fel cu epoca noastră, că ele nu îi pot răspunde. Rămîne deschisă problema dacă un decorativ de mare anvergură poate să răspundă şi obligaţiei expresivităţii psihologice. Socotim că putem răspunde afirmativ întemeindu-ne pe exemplele trecutului mai depărtat sau mai apropiat —

JAN VERMEER DE DELFT, Soldatul şi tînăra fată rîzînd (1657) Colecţia Frick, New-York

artiştii italieni din Quattrocento, Michel Angelo, Rafael, Goya, Hodler, Deineka, etc. — Aceştia, deşi în zugrăvirea portretului, nu intrau în amănunte, indicau marile liniamente ale portretului psihic şi, oprindu-se nu asupra a ceea ce e trecător într-o psihologie, ci asupra a ceea ce este permanent, esenţial, definitoriu, conturau marile categorii psihice şi morale cărora li se integrau eroii zugrăviţi pe pereţi. Este uşor de înţeles că praticarea portretului de şevalet devine sinonimă cu acumularea unei bogăţii de cunoştiinţe psihologice, singura în stare să permită, ulterior, simplificări şi stilizări în care să nu se piardă această expresivitate psihologică şi etică. Căci pierderea ei echivalează cu pierderea simţului contemporaneităţii, a mesajului de sentimente şi idei, şi, tot odată, a caracterului combativ fără de care nu se poate concepe o artă monumentală nouă. Dacă noul muralism nu îndeplineşte aceste condiţii, el pierde caracterul de artă cu adevărat publică şi nu rămîne decît sub aspectul de nudă podoabă care, deşi figurativă, nu are în fond o valoare mai mare decît o decoraţie cu motive geometrice, arabescuri, etc. Decorativul cu adevărat nou şi valabil nu se poate mulţumi cu introducerea omului, dacă în acelaşi timp acesta a fost golit de conţinuturile lui sufleteşti, rămînînd doar ca un asamblaj de forme, poate frumos meşteşugite, dar în orice caz mute. Iată dece este atît de primejdioasă, pentru procesul de creaţie şi pentru dezvoltarea artei decorative, revenirea la formulele bizantine, romanice, gotice, etc. Pe scurt, nu există incompatibilitate între decorativ şi expresie psihologică şi orice întoarcere la formule care practicau această ruptură este nefastă unui real progres artistic.

Aceasta ni se pare a fi, cel puţin în momentul de faţă, problema principală. Bine înţeles, ea nu este singura problemă deschisă de dezvoltarea picturii monumentale în ţara noastră.

În toate epocile şi în toate ţările în care s-a dezvoltat, pictura murală a impus, aproape automat, desfăşurarea unor vaste cercetări şi experienţe în legătură cu legile obiective ale acestui gen specific, cu înoirea procedeelor tehnice, variarea materialelor folosite pentru atari compoziţii colorate monumentale. Imaginaţie şi experiment, imaginaţie şi investigaţie ştiinţifică, iată ce a caracterizat, nu numai în Renaştere, ci aproape întotdeauna, epocile de dezvoltare a acestui gen artistic. De aceea ni se pare că a porni la atacarea lui doar cu zestrea oferită de experienţa picturii de şevalet este cel puţin o imprudenţă, Experienţa muralismului mexican, declaraţiile creatorilor lui, ne învaţă, înainte de toate, necesitatea existenţii unei puteri de plăsmuire, de fabulare, ca o condiţie sine qua non a picturii monumentale. Peisajul şi natura moartă, departe de a constitui un exerciţiu util dezvoltării muralismului, devin, pentru artistul care se cantonează în ele, greutăţi pe drumul spre o artă care apelează atît de mult la imaginaţie. (Pentru a fi bine înţeleşi, atragem atenţia că ori de cîte ori am folosit cuvinte ca putere de plăsmuire, de fabulare, imaginaţie, etc., ne-am gîndit la acea imaginare a plauzibilului, care, reliefînd relaţii existente, dar pînă atunci nerelevate, se menţine în cadrele realismului). De asemeni, din declaraţiile şi din experienţa muraliştilor mexicani am aflat că aceştia au învăţat din nou lecţiile celor din Renaştere cu privire la proporţii, studiindu-i pe Luca Pacioli, pe Leonardo, iar, dintre moderni, pe romînul Matyla Ghika. Baza unei stăpîniri reale a artei compoziţiei rămîne indubitabil cunoaşterea proporţiilor, a numărului de aur, a secţiunii de aur, etc. Restul — compoziţie în trunchi de piramidă, în diagonală, în vîrtej, etc. — nu face decît să indice sensul dezvoltării mişcării compoziţionale şi să constituie, ca atare, un program

de vizionare a compoziției, un mijloc ce arată ochiului drumul pe care trebuie să-l parcurgă pentru a descifra desfășurarea compozițională. În consecință, fără de stăpînirea proporțiilor, schemele compoziționale mai sus menționate nu pot fi manipulate așa cum se cuvine, rămîn exterioare, impietînd asupra organicității compoziției. Or, lucrul acesta, ca urmare a tuturor curentelor decadente, a început să fie astăzi uitat. Criticii care la noi încearcă să-i învețe pe artiști, cu gravitate, o morgă de savanți a căror ignoranță poate fi ușor depistată, sînt destul de aproximativ informați atît în ce privește trecutul cît și în ce privește prezentul. Se repetă astfel pînă la sațietate că pictura monumentală nu trebuie să spargă compactitatea zidului, luptîndu-se astfel, pe drept cuvînt, împotriva picturii decorative din veacurile XVII și XVIII, cînd aceasta a căutat să imite pictura de șevalet și, de pildă în veacul XVIII, cu Tiepolo, a încercat să obțină efecte de adîncime de tipul celor din pictura de teatru. Desigur toate acestea sînt adevărate și lupta împotriva unor atari concepții ilustrate de Tiepolo este justă. Dar în vremea noastră însăși arhitectura s-a schimbat, iar odată cu progresele tehnice, s-au creeat materiale noi care au îmbogățit arsenalul muralistului. Fără să propunem imitarea mexicanilor, credem că nu putem ignora unele dintre descoperirile lor. Astfel dacă e adevărat că picturile lor monumentale nu au spart zidul prelungind iluzionist, printr-un efect de perspectivă în adîncime, spațiul arhitectonic propriuzis, nu e mai puțin adevărat că ei au recurs la un efect iluzionist contrar și anume, prin dimensionarea personajelor și prin racursiuri savante, ne-au dat impresia că acestea se desprind de zid și înaintează spre noi. Compactitatea peretelui nu a fost spartă, dar personajele din primul plan au înaintat spre privitor realizîndu-se acea viziune în planuri verticale care înaintează (« adelantados »). E ceea ce a creiat Siqueiros în vestibulul spitalului de zonă nr. I al Institutului mexican de Asigurări Sociale. Figurile de proletari prezentate în acest impetuos marș spre privitori au căpătat astfel un dinamism irezistibil, o monumentalitate zdrobitoare ca și aceea a revoluției. Cu acestea, caracterul de artă publică și combativă a picturii monumentale a fost sporit într-un sens pozitiv. Oricare ar fi obiecțiile noastre în ce privește construirea imaginii în raport cu realitatea obiectivă la Siqueiros, potențarea acestui dinamism prin care se sugerează însuși elanul revoluționar este un procedeu care nu ne poate lăsa indiferenți și pe care, cu tot respectul pe care îl avem pentru compoziția monumentală a Bizanțului, nu-l putem afla nicidecum în experiența lui artistică. Dar poate că într-o zi vom avea prilejul să revenim mai amplu asupra acestor probleme.

JAN VERMEER DE DELFT, Soldatul și tînăra fată rizînd (1657) — detaliu, Colecția Frick, New-York

NICOLAE DĂRĂSCU

de VASILE DRĂGUŢ

Izvorîtă dintr-o neostentativă dar profundă dragoste de om şi natură, însorită şi optimistă, pictura lui Nicolae Dărăscu este o pictură a bucuriei de a trăi, a cîntecului colorat al peisajului, al mişcătoarelor întinderi albastre, al molcomelor, înverzitelor dealuri. Aşezată undeva între creaţiile altor mari pictori din această jumătate de veac, între Steriadi, Iser, Pallady, Petraşcu, Bunescu, pictura lui Dărăscu a intervenit larg în mişcarea artistică de la noi, cunoaşterea ei prilejuind o mai justă înţelegere a unei epoci de strălucită afirmare a plasticii romîneşti.

* * *

În decembrie 1911, Ateneul — « hanul picturii » în acea vreme — îşi deschide sălile pentru a primi expoziţia unui tînăr pictor de al cărui nume prea puţini auziseră pînă atunci. Lucrările expuse surprind, plac, în special cunoscătorilor, acelora care, direct sau indirect, participau la dezvoltarea mişcării artelor plastice de la noi.

Succesul expoziţiei se concretizează într-o foarte sugestivă cronică semnată de Tudor Arghezi — pe atunci de asemenea tînăr. Pentru interesul pe care îl prezintă cît şi şi pentru frumuseţea prozei, vom cita ceva mai pe larg din această cronică din care se desprinde cu claritate portretul debutantului Dărăscu:

« Dărăscu e un tînăr cu adevărat tînăr, proaspăt sosit, după o şedere de cinci ani, de la Paris. Nici plete, nici cravată mare sau gesturi de muşchetar. Înfăţişare destul de obicinuită, simpatic ca un « băiat cumsecade», fără alura de conchistador a unui pictor romantic... N-are fraze, tace mult, nu « face spirite », nu se crede chemat la observaţii complicate şi e o fericire. E un suflet cum se zice »...

« Pînze puţine, vreo patruzeci, pe care pictorul le împarte în două: « cele mai bune şi cele mai rele », aşezate pe două laturi ale sălii triunghiulare. Mai bune sau mai rele, se poate hotărî cu greu în arta lui Dărăscu, care deocamdată ia numai note cu o pensulă mare şi foarte colorată.

« Dărăscu ţine de generaţia pictorilor care desenează cu culoarea şi furişează perspectiva sau raccourci-ul între un alb şi un verde, strecoară forma printre culori, o toarce. De aceea şi lucrările lui, toate în sonete şi impresii, nu se string ca să oglindească marile motive ale creaţiunii, omul şi viaţa lui, dar contemplă deşerturile melancolice, umbrele, vegetalul, pămîntul părăsit »...

« La Dărăscu rolurile sentimentale sînt jucate de ape, de goluri, de frunze, de unele flori pe care nimeni pare că nu le-a pus în paharul în care le vezi. Pe lîngă casele lui nu-i mai nimeni, în crîngurile sale odihneşte ideea: « lăsaţi-mă singur ». Mi se pare că toate acestea au fost numite poezie, Dărăscu visează ». (Facla nr. 51/1911)

Pe atunci Dărăscu avea 28 ani.

Născut la 18. II. 1883, la Giurgiu, în 1903 se înscrie la şcoala de Belle Arte, avînd ca profesori pe Mirea şi Strîmbulescu. Disciplinat în munca de atelier, tînărul învăţăcel studiază cu sîrguinţă, dar, nemulţumit de metodele învechite şi furat de mirajul apusului, în 1906 părăseşte ţara plecînd la Paris. Aici se înscrie la Academia Julian la clasa lui Jean Paul Laurens. Parisul îl entuziasmează. Hoinăreşte fără oboseală prin muzee şi — mai ales — prin colecţiile particulare unde se găseau lucrările pline de lumină ale impresioniştilor, pentru care simte o atracţie deosebită. În 1907 intră la Beaux Arts în atelierul lui Luc Olivier Merson, dar renunţă curînd şi — ca şi marii săi înaintaşi Grigorescu şi Andreescu — preferă natura vie şi schimbătoare înţepenitelor dogme academice. În acelaşi an pleacă în Bretania şi apoi se stabileşte în sudul Franţei, la Saint Tropèz. Din această perioadă datează prima sa întîlnire mai îndelungată cu marea, pe care a îndrăgit-o ca nimeni altul şi care a constituit în mod permanent unul din subiectele sale preferate. În 1910 se întoarce în ţară aducînd cu sine un mare număr de pînze, dar mai ales studii şi schiţe pentru viitoare încercări. Anii de şedere în Franţa au avut un rol hotărîtor în formarea personalităţii artistice a tînărului Dărăscu. Disciplina studiului, deprinsă încă de la şcoala de Belle Arte din Bucureşti, s-a întărit în cei doi ani de studii din academiile pariziene. Construcţia solidă, logica, obişnuinţa desenului ca rigoare a imaginii, preocuparea pentru echilibrul compoziţiei, iată numai cîteva din rezultatele studiilor academice, la care Dărăscu n-a renunţat niciodată. Dar, incomparabil mai mult decît rigorismul academic, pe tînărul artist l-a atras pictura invadată de lumină şi de culoare a impresioniştilor. Monet, Renoir, Seurat — Dărăscu descoperă în pictura acestora posibilităţi noi de expresie pentru a reda natura înconjurătoare, oraşul, dealurile, marea.

Marea — aceasta a fost o descoperire nouă, fascinantă şi seducătoare, poate cea mai deplină pasiune a pictorului.

În Bretania, în sudul Franţei, apoi în Italia, la Veneţia, marea s-a oferit artistului cu toată nesfîrşita minune albastră a schimbătoarelor sale întinderi.

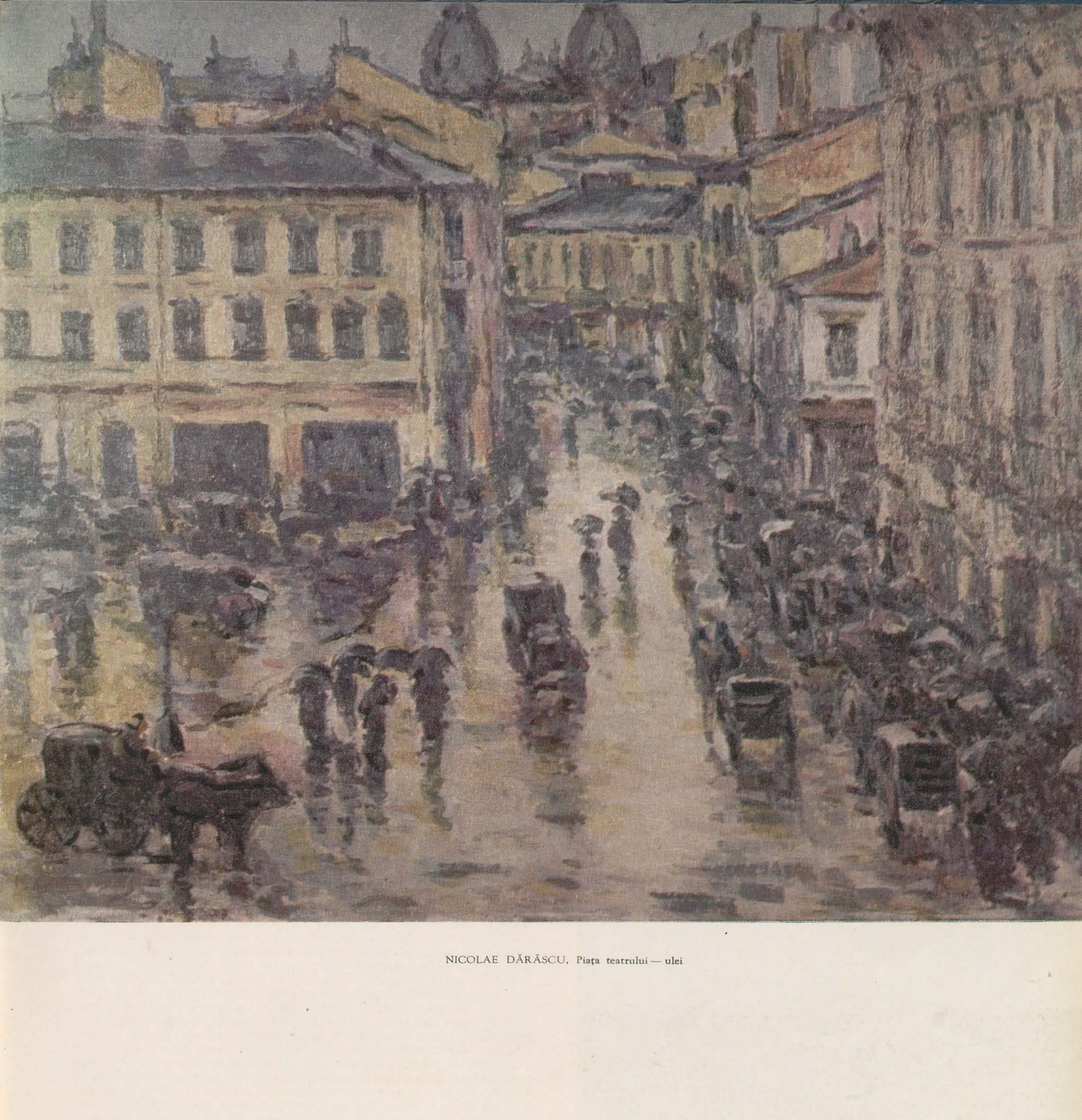
Marea şi mai tîrziu călătoarea Dunăre, au exercitat asupra artistului o tainică chemare spre depărtări, spre albele strălucitoare porturi ale sudului, spre deplina risipire între cer şi apă. De multe ori în viaţă pictorul Dărăscu şi-a abandonat atelierul, pornind hoinar pe întinderile albastre, ale căror frumuseţi le-a adunat cu dragoste în nenumărate peisaje.

Dar şederea în Franţa a reprezentat mai mult decît atît. În aceşti ani gustul artistic s-a rafinat, omul s-a îmbogăţit cu resurse sufleteşti noi, artistul s-a perfecţionat. Referindu-se la nevoia accesului la marile valori de cultură, maestrul Dărăscu spunea: « Arta este făcută în primul rînd de om şi în al doilea rînd de artist. Contactul cu marile centre de cultură formează omul, meşteşugul se învaţă oriunde ».

După expoziţia de debut din 1911, Dărăscu expune cu regularitate la Salon şi la « Tinerimea Artistică » prilejuind aprecieri favorabile. Dar oficialitatea artistică, patronată de literatura romanţioasă a picturilor lui Kimon Loghi şi de epigonii lui Grigorescu, priveşte cu ostilitate dezvoltarea tînărului pictor şi — în 1913 — lucrările îi sînt respinse. Acest eşec nu reuşeşte să-l descurajeze, Dărăscu continuînd să picteze cu ardoare. Între timp tematica i se îmbogăţeşte. Impresionat de grava injustiţie socială, antrenat de valul revoluţionar de după 1907, artistul se face ecoul protestului popular pe care îl traduce în compoziţii de dimensiuni mari ca: « O fierărie », « Podul », « Secerişul ». Asemenea lui Steriadi, care debutase cu ample compoziţii înfăţişînd hamali şi chivuţe, Dărăscu încearcă să cuprindă în imagini ceva din drama omului asuprit. Cu asemenea compoziţii, cărora le alătură numeroase peisaje — uleiuri şi acuarele — la 4 februarie 1914, în sala Exarcu de la Ateneu, Dărăscu deschide expoziţia personală în compania lui Ştefan Luchian. Consemnată ca cel mai important eveniment artistic al iernii, această dublă expoziţie personală cucereşte şi încîntă. Prezenţa marelui Luchian nu striveşte arta tînărului companion căruia presa îi rezervă multe cronici elogioase.

Alături de compoziţiile mari, amintite mai sus, atrag atenţia o serie de peisaje de la Veneţia — « Veneţia noaptea » — şi multe peisaje din regiunea vălurită a dealurilor, pe care de asemenea le-a iubit cu pasiune.

NICOLAE DĂRĂSCU, Vedere din Vîlcov — ulei



NICOLAE DĂRĂSCU, Piața teatrului — ulei

Cu această expoziţie se poate spune că perioada de debut s-a încheiat. La 31 ani, Nicolae Dărăscu se înfăţişa cu o personalitate artistică bine conturată, căreia, cu timpul, i-a accentuat trăsăturile fără să mai facă schimbări esenţiale. De acum încolo evoluţia sa artistică se va caracteriza printr-un continuu efort de condensare, de cristalizare, tinzînd mereu către o cît mai completă definire de sine. Toate experienţele anilor care au urmat, şi au fost numeroase, purced din nevoia unei permanente confruntări cu eul propriu, au caracterul unui lung solilocviu în faţa vieţii şi a naturii. Asemenea lui Teodor Pallady — a cărui galerie de autoportrete constituie unul din cele mai semnificative capitole ale operei sale — Nicolae Dărăscu s-a privit adesea cu încordare, încercînd parcă să descopere înlăuntrul său răspunsul la dramaticul: «încotro?».

Şi totuşi Nicolae Dărăscu n-a fost un dramatic. Călătoriile, numeroasele sale călătorii, întîlnirile cu nesfîrşita frumuseţe a lumii i-a restabilit totdeauna echilibrul cînd contactul cu vicisitudinile vieţii îl zdruncina. Sociabil, fără să caute prea mult societatea, Dărăscu a privit cu atenţie lumea care îl înconjura, dar, învins de oficialitatea acestei lumi, s-a refugiat adesea pe puntea unui vas, împărţindu-şi sufletul între albastrul înalt al cerului şi cel unduitor al Mediteranei.

Atras la început de compoziţia figurativă în care a încercat să-şi exprime gîndul reprobator faţă de starea de mizerie a celor mulţi, în faţa rezistenţei opuse de patronii artelor de atunci, asemenea lui Steriadi, Dărăscu s-a retras tot mai mult în peisaj. A continuat însă să picteze scene de muncă din cherhanalele bălţilor dunărene, aspecte din tîrgurile din Muscel ori Argeş, manifestîndu-şi în felul acesta simpatia pentru « sarea pămîntului ».

Faţă de oficialitate, Dărăscu a luat o poziţie de rezistenţă pasivă şi — pînă după 23 august 1944 — nu s-a mai prezentat niciodată la saloanele oficiale. Încă din timpul refugiului la Iaşi se pun bazele grupării « Arta Romînă » la care aderă Tonitza, Ressu, O. Han, Jalea, Medrea, Teodorescu-Sion, apoi Iser, Pallady, Şirato, Steriadi, Bunescu, Dărăscu. În afară de participarea la expoziţiile acestei societăţi, artistul organizează la intervale neregulate expoziţii personale şi — după aproape douăzeci de ani, în 1936 — împreună cu Ştefan Popescu, Steriadi, Ressu, Stoenescu, Petraşcu şi Iser, fondează gruparea « Arta », ale cărei manifestări au constituit adevărate evenimente artistice în anii de dinaintea celui de al doilea război mondial.

După primul război mondial, în cel de al treilea deceniu al secolului, deceniu pe care l-am putea numi al marilor compoziţii decorative în plastica noastră — alături de Ressu, Şirato, Şt. Dimitrescu — Dărăscu pictează ample compoziţii în care — în natură sau în interiorul unei încăperi vaste — nuduri de femei se compun în grupuri monumentale cu o foarte gravă ritmică interioară, unele amintind de compoziţiile lui Pallady de care îl leagă acelaşi lirism reţinut. Din nefericire toate aceste compoziţii au pierit în focul bombardamentului din 1944, cînd au fost mistuite de flăcări numeroase lucrări din atelierul artistului şi o foarte frumoasă bibliotecă de artă.

Dar, dincolo de incursiunile în compoziţia figurativă, Dărăscu rămîne prin excelenţă un peisagist al mării şi al dealurilor. Marea, către care l-a atras o adevărată vocaţie de « lup de mare » — cum îl numeşte Zambaccian în « Însemnările » sale — i-a ocazionat nenumărate motive picturale pe care le-a transpus cu frenezie pe pînză. Veneţia cu mirajul lagunelor sale, l-a solicitat de-a lungul deceniilor, reţinîndu-l. Poduri, palate, pieţe şi mai ales porturile în care corăbiile adăstau plecarea către cine ştie ce orizonturi, au găsit în Dărăscu un neobosit adorator. În « Palat veneţian » ni se transmite senzaţia apăsătoare a trecerii secolelor printr-o imagine cu colorit sumbru în care — prin îndelunga convieţuire — apa a căpătat ceva din materialitatea zidurilor, iar zidurile au ceva din fluiditatea apei.

În « Bărci pe lagună », pe un fond albastru decolorat de lumina intensă se proiectează pînzele roşii, uşoare ca o flacără, ale bărcilor. Bărcile, deşi în repaus, dau impresia plecării iminente, sînt sprintene şi parcă voioase de drumurile care le aşteaptă. Spre deosebire de Steriadi, care a pictat adesea corăbii în port, dar ale cărui corăbii par grele şi obosite, poate tocmai pentru că artistul n-a reuşit să plece niciodată, deşi a dorit mult acest lucru, Dărăscu a cunoscut adeseori bucuria plecării şi corăbiile lui exprimă în mod sugestiv această bucurie.

În căutarea orizonturilor albastre, Dărăscu a pornit adeseori spre litoralul dobrogean, fiind printre primii pictori romîni care a descoperit frumuseţea acestui ţinut. Îl atrăgea aici marea, pitorescul şi mai ales lumina intensă care modelează şi descompune culorile. Tekirghiolul, Mangalia, întreaga coastă cu argintiul ţărmurilor înalte, l-au văzut adeseori însoţit de şevalet în căutare de motive. « Han vechi », « Han la mare » sînt numai cîteva din reuşitele călătoriilor prin aceste locuri. În mod deosebit reţinem însă « Cimitirul turcesc » din colecţia Zambaccian, în care desfăşurarea largă a imaginii, siluetele încremenite ale turcoaicelor, contrastele puternice creează o stare de concentrare dramatică.

Brăila, Tulcea, Vîlcovul l-au introdus pe artist în mediul dunărean cu lumină argintie şi ape trecătoare, cu cherhanale şi stufăriş. În « Vedere din Vîlcov » — o adevărată descărcare a peştelui — imaginea este luminoasă, cu străluciri de solzi, pictată cu generozitate, în tuşe largi, colorate, construcţia este viguroasă, cu un foarte robust schelet interior dovedind odată mai mult solida formaţie artistică. Verdele crud al stufului ud smulge de pe paletă un colorit preţios şi strălucitor fără echivalent în peisagistica noastră din acea vreme dar care, cu ani mai tîrziu, apare în unele lucrări semnate de Al. Ciucurencu. În « Vara în deltă » compoziţia coloristică a peisajului scăldat în lumină se rezumă la verdele stufului, albastrul cerului reflectat în apă, brunul bărcilor care adastă la mal, totul ţinut într-o convorbire coloristică armonioasă şi nuanţată.

NICOLAE DĂRĂSCU, Han vechi la Balcic — ulei

NICOLAE DĂRĂSCU, Han şi copac la mare — ulei

NICOLAE DĂRĂSCU, Cartier turcesc — ulei

Cea de a treia categorie de peisaje o formează cele pictate în regiunile de deal, în Muscel și la Curtea de Argeș. Îl atrăgea aici — poate — aceeași tainică pasiune pentru orizonturile largi, dincolo de care îți poți închipui orice tărîm, aceeași pasiune pentru valuri, dealurile fiind fața văluriță a pămîntului. În « Peisaj argeșean » artistul a surprins un fragment din frumoasa vale a Argeșului bogat în legende. Încadrat între doi copaci, care parcă țin în coroana lor cerul, peisajul coboară molcom coasta unui deal, cuprinde valea înverzită și casele risipite prin grădini și — urcînd înălțimile ce se strevăd prin ceața argintie din zare — se pierde la hotarul dintre pămînt și cerul albăstriu. În primul plan doi boi se odihnesc, casele au ziduri vesele și ogrăzi cu clăi de fîn, totul este liniștit și așezat ca pentru totdeauna într-o atmosferă de pace, limpede și curată. Culori puține: albastru, verde, puțin roșu englez, sienna arsă, puțin galben. Totul este însă nuanțat și susținut de o foarte stringentă logică interioară care stăpînește pretutindeni.

Cu anii care trec, arta lui Dărăscu se impune tot mai mult în rîndurile amatorilor de frumos. Tonitza subliniază vibrația neobișnuită a pînzelor sale, știința cu care își compune imaginea, Șirato remarcă subtilitatea cu care folosește o paletă restrînsă la puține culori, G. Oprescu îi apreciază luminozitatea și soliditatea construcției. La Paris în 1937, la bienalele de la Veneția din 1940 și 1942 pictura lui Dărăscu culege binemeritate omagii. După 1944, Nicolae Dărăscu — după o absență de 30 de ani — reintră în Saloanele Oficiale, cauza rezistenței sale pasive fiind înlăturată odată cu instaurarea noului regim. În 1947, în cadrul unui schimb cultural, pleacă în Bulgaria, unde lucrează alături de Steriadi, Ștefan Constantinescu, Medrea și alți artiști romîni. Aduce o serie de peisaje de la Sozopol, construite riguros, în tonalități cînd strălucitoare cînd reținute, ca și cerul zilelor în care pictase. În același an, împreună cu Francisc Șirato, Nicolae Dărăscu este distins cu Premiul Național de pictură, înscriindu-și astfel numele alături de alte nume ilustre din plastica noastră: G. Petrașcu, Th. Pallady, D. Paciurea, C. Ressu, Marius Bunescu, Ion Jalea.

* * *

Încercînd să definim arta lui N. Dărăscu fără voie ne vin în minte aprecierile lui N. Tonitza: « Tablourile sale, fără excepție, sînt organizate logic, îndrăzneț, cu un elan stăpînit de o strînsă disciplină care nu îngăduie scăpări în domeniul fanteziei și nici nu admite concesii sensibilității » ... « Pînzele sale au o vibrație neobișnuită, rezultată din virulența tehnică, dictată de vertiginozitatea recepțiunii și de necesitatea unei subtile transpuneri materiale ». Într-adevăr, ceea ce surprinde la Dărăscu este o extraordinară stăpînire a imaginii pe care o integrează și o supune viziunii sale, fără să-i altereze personalitatea. Preocupat de problemele luminii și culorii, Dărăscu intervine asupra imaginii cu severitatea gîndului care organizează și construiește cu siguranță, fără să curme îndrăznelile compoziției. Sensibilitatea este cea care dictează motivul, dar realizarea artistică, transpunerea, se face sub imperiul unei rațiuni autoritare. În momentul în care sufletul este mobilizat de un motiv, el nu se proiectează imediat pe pînză, lucrul începe abia atunci cînd imaginea este cristalizată în mintea artistului și o poate realiza fără tatonări. Din acest motiv peisajele lui Dărăscu se impun prin echilibrul construcției, prin precizia coloristică. De regulă, imaginea plastică a peisajului se sprijină pe un element principal, așezat lateral și cît mai aproape de primul plan, în funcție de care se ordonează restul tabloului. În « Han la mare » scheletul compoziției este constituit de trunchiul unui copac cu silueta fantastică, zvîrcolit și chinuit, care adună în jurul său toate celelalte părți ale peisajului. În « Piață la Veneția » întreaga imagine este dominată de construcția severă, cu ziduri nude, a unei biserici plasată în partea stîngă a tabloului. În cazul priveliștilor largi, artistul a arătat o preferință deosebită pentru perspectiva cavalieră, căutînd un punct mai înalt de unde să poată cuprinde panorama. Un asemenea unghi, cît și faptul că a pictat adesea în regiunile de deal, are drept consecință o dispoziție coborîtoare a elementelor din primele planuri și o dispoziție ascendentă a elementelor din fundal, fapt care dă imaginii o dinamică specială. În aceste peisaje cerul joacă un rol secundar, atenția fiind îndreptată în exclusivitate asupra pămîntului.

Coloristic, pictura lui Dărăscu amintește adeseori de școala impresionistă, de Renoir uneori, de Monet mai adesea, dar, în același timp, prin modul de a construi solid, cu tușe precise, trimite și la factura lui Cézanne. Și totuși a aprecia că Dărăscu este un exponent al impresionismului — așa cum au făcut-o unii — este o greșeală. Îl deosebește de impresionism modul de a gîndi și construi imaginea, adică esențialul. Tablourile lui Dărăscu nu sînt simple notări a unor impresii pasagere, impresia este doar punctul de plecare, mai departe artistul lucrînd în temeiul unei logici care îl împinge către caracterul esențial al imaginii. Arta lui izbucnește din necesitatea confruntării cu mediul exterior asupra căruia artistul își proiectează sensibilitatea.

Tocmai din această cauză gama coloristică folosită de artist este de mică întindere, obligînd sinteze și nuanțări infinite, motivînd comparația făcută cîndva, între pictura sa și un caleidoscop.

Experiența artistică a lui Dărăscu este maturată de acel respect față de natură, față de viață și de alcătuirile ei, respect propriu poporului nostru care nu își îngăduie să schimbe și să denatureze realitatea. Dacă peisajele venețiene pot furișa gîndul unei înstrăinări, al unui exotism căutat, Delta, Muscelul, Argeșul, atestează profunda legătură a artistului cu orizontul romînesc în care viziunea lui se înscrie cu autenticitate. Pictura lui Dărăscu este sinceră și bărbătească, este o pictură a bucuriei care nu amețește, a evadărilor care nu înstrăinează. Lirismul artei lui nu se manifestă oricum, ci întotdeauna se strecoară printre strălucirile pastei înnobilîndu-le reflexul, se cerne prin aer poleindu-l, pătrunde în forme însuflețindu-le. Lirismul lui Dărăscu este lirismul omului deprins să se mărturisească șie-și, de aceea nu se lasă imediat descoperit. O dată înțeles însă, ne cucerește prin sinceritatea și omenia lui. Pentru că Dărăscu este în primul rînd un om.

* * *

La 75 de ani de viață și mai mult de o jumătate de secol de activitate, maestrul Dărăscu este încă tînăr. Prezența sa, surîzătoare și bună, înviorează și reconfortează. Amintirile sale, gîndiți-vă că a expus cîndva împreună cu Luchian, că a fost prieten cu Brâncuși, se deapănă întotdeauna cu o bogăție fără de seamăn care încîntă. În atelierul maestrului așteaptă să fie finisate două mari compoziții: « Lecția de geografie » și un « Tîrg », lucrări în care, după mulți ani, regăsesc cîteva din idealurile tinereții, înviorate în zilele noastre.

La 75 de ani, maestrul Dărăscu continuă să lucreze metodic și disciplinat ca totdeauna. La capătul unui bilanț bogat în realizări, maestrul pregătește altele noi. Îi dorim din toată inima să le împlinească.

NICOLAE DĂRĂSCU, Peisaj din Veneția — ulei

CECILIA CUŢESCU STORCK, Istoria comerţului romînesc (fragment) — pictură murală monumentală în encaustică pe zid

RETROSPECTIVA CECILIA CUŢESCU-STORCK

de ANGELA VRANCEA

Dacă urmărirea unui artist, la intervale mai mult sau mai puţin distanţate dezvăluie treptat drumul pe care acesta şi-l făureşte ieşind din noianul influenţelor fireşti şi al căutărilor rodnice pentru a-şi statornici stilul, corespunzător aspiraţiilor sale de exprimare, expoziţia retrospectivă a unui artist care şi-a încheiat opera apare ca o adevărată confesiune a scopului întregii sale vieţi, o sugestivă autobiografie plastică.

Odată cu retrospectiva Cecilia Cuţescu Storck, ne-a fost îngăduit să cuprindem cu privirea şi să înţelegem în totalitatea ei opera încă unui artist al cărui nume străjuieşte un capitol interesant din istoria artei noastre.

Afinităţile noastre sufleteşti cu anumite modalităţi plastice determină pentru fiecare din noi preferinţe pentru unul sau altul din genurile de artă, pentru unul sau altul dintre cei care le-au reprezentat. Sînt însă opere a căror valoare rămîne, indiferent de factura în care s-a exprimat artistul. Printre lucrările Ceciliei Cuţescu Storck se află multe din acestea.

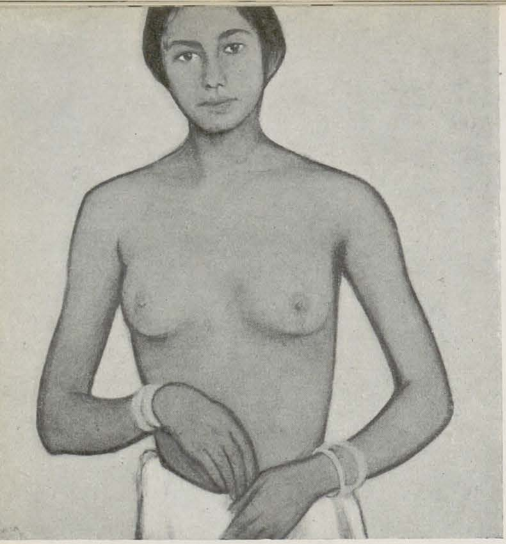
Pornind de la o temeinică învăţătură în Münchenul socotit spre finele secolului trecut ca o « Atenă a Nordului », perfecţionîndu-şi meşteşugul şi rafinîndu-şi gustul odată cu lărgirea orizontului şi cu aprofundarea unei culturi artistice, în cei nouă ani petrecuţi apoi în capitala Franţei şi cu prilejul numeroaselor călătorii în Spania, Portugalia şi Italia, Cecilia Cuţescu Storck se reîntoarce în ţară la începutul celei de a doua decade a secolului nostru.

Această epocă — martoră a ultimelor ecouri ale magistralei arte grigoresciene — era în acelaşi timp preludiul unor noi încercări de rupere a tiparului, generatoare de confuze şi nesigure manifestări sub influenţa curentelor formaliste din apus.

La « Tinerimea artistică », Cecilia Cuţescu Storck, ca şi sculptorul Brâncuşi, desigur fiecare în alt fel, erau priviţi din pricina viziunii lor, realistă dar nouă şi îndrăzneaţă, ca două elemente discordante care stricau atmosfera generală de « unitate ».

În aceste condiţiuni porneşte să se afirme artista noastră. Pasiunea muncii, neastîmpărul şi stăruinţa temperamentală, dublate de o energie

CECILIA CUŢESCU STORCK, Fragment din pictura murală monumentală « Istoria comerţului romînesc » — encaustică pe zid



CECILIA CUŢESCU STORCK, Tînără ţigancă — pastel

puţin comună au permis Ceciliei Cuţescu Storck, una dintre rarele femei-pictori la noi în ţară în acea vreme, realizarea unui număr impresionant de lucrări, din care o bună parte şi mai ales anumite genuri îi asigură un nume adînc fixat în plastica romînească.

Opera sa, privită în întregime, prezintă, cu foarte mici excepţii care aparţin tocmai perioadei începuturilor, un ansamblu hotărît unitar. Unitar ca viziune — monumentală chiar atunci cînd se concentrează asupra unui fragment din universul perceptibil ochilor săi — unitară ca exprimare, înclinată spre decorativ, deci spre un spaţiu bi-dimensional, şi, în sfîrşit, unitară ca problematică, chiar dacă rezolvarea se săvîrşeşte în mod diferit.

Monumentalitatea proprie lucrărilor sale rezultă din chipul în care acestea sînt puse în pagină, astfel ca motivul principal să fie scos în evidenţă, tratat în linii ample, armonioase, fără detalii inutile, în timp ce toate celelalte elemente servesc numai la crearea unui climat corespunzător. Acest climat, Cecilia Cuţescu Storck îl realizează mai întotdeauna în legile decorativului, adică folosind cele două dimensiuni şi evitînd pe cea de a treia, adîncimea. Cît despre compunerea imaginilor, artista manifestă cu precădere preferinţa pentru compoziţia bogată, fie că foloseşte pe cea cu mai multe personaje, fie că abordează peisajul de largi şi cuprinzătoare suprafeţe.

Esenţa picturii sale este de ordin intelectual. Întrebările pe care şi le pune omul în faţa vieţii, întrebări care au frămîntat însăşi mintea artistei, iată în marea majoritate punctul de plecare al celor mai multe pînze sau picturi murale. Formularea lor îmbracă adesea veşmîntul simbolului. De aceea vom întîlni rareori portretul lui X sau al lui Y, şi dimpotrivă lucrări cu titluri ca: *Dragostea spirituală şi dragostea pămîntească*, *Extaz*, *Ritm static*, *Dinamica*, *Vîrstele omului*, ş. a..

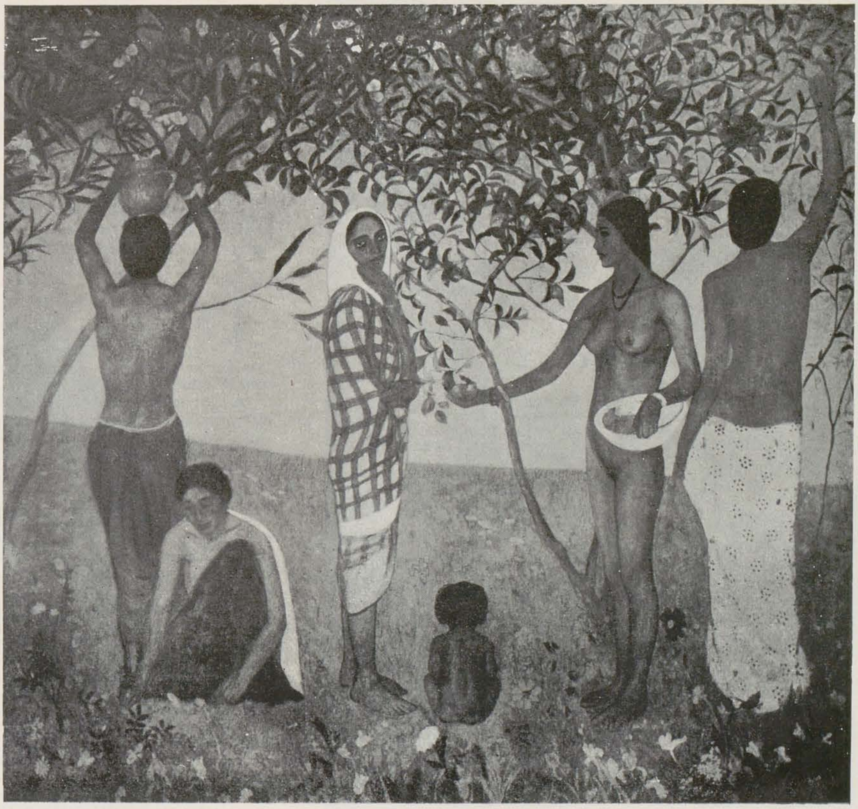
Lupta sa în viaţă şi în artă pentru descătuşarea şi afirmarea femeii — căci Cecilia Cuţescu Storck a fost o aprigă apărătoare a drepturilor femeii, cauză pentru care a militat ani de-a rîndul, după cum a fost prima femeie titulară în Europa a unei catedre, deţinută neîntrerupt la Şcoala de artă decorativă a Şcolii noastre de Belle-arte — i-a inspirat lucrări în care femeia era tema principală şi deseori unică.

Din urmărirea creaţiei sale se pot desprinde trei faze importante, trecerea între acestea fiind atît de treptată încît unitatea rămîne o caracteristică a întregii sale opere.

În prima fază se situează pictura în ulei şi studiile în creion şi cărbune corespunzătoare influenţei müncheneze şi perioadei de elanuri şi crize sufleteşti ale tinereţii. Desenul aprofundat, căutînd să smulgă tainele trăsăturilor fizice, ale materialităţii obiectelor şi ale legii echilibrului şi gravităţii, arată valoarea meşteşugului dobîndit la München şi constituie baza pe care se vor sedimenta treptat celelalte însuşiri acumulate de artistă în formaţia sa. Pînzele în ulei, în majoritate portrete şi unele nuduri sînt încă stîngace, dar caută să pătrundă şi să dezvăluie frămîntările sufletului omenesc. Pictura sa din această fază arată o preocupare dominantă pentru conţinut, artista neavînd însă la îndemînă toate mijloacele pentru a-i crea o formă care să-l potenţeze.

În a doua fază, Cecilia Cuţescu Storck abordează pictura decorativă, în care viziunea ei se poate realiza mai cu îndrăzneală, odată ce începe să se simtă stăpînă pe mijloacele artistice: uleiuri pe pînză, pe eternit şi mai cu seamă pasteluri, din care unele sînt deosebit de frumoase, create într-un ritm armonios subliniat prin contururi precise şi prin sintetizarea formei. Aceste pasteluri, în care evoluează liber, în atitudini simple, femei, cu precădere ţigănci, al căror ritm în mişcare şi hieratism în atitudine o atrag pe artistă, se caracterizează printr-un sentiment de seninătate contemplativă. Ca şi panourile decorative în ulei — în care se desfăşoară scene cu personaje nude sau înveşmîntate, simbolizînd bucuria simplă a vieţii în mijlocul naturii, proiectate pe un fundal decorativ de plante stilizate — aceste pasteluri, ilustrînd o fază în care anumite influenţe ce nu sînt străine de stilul lui Gauguin, prin construcţia compoziţiei şi atmosfera specifică temelor, au determinat totuşi o creaţie personală, un gen propriu Ceciliei Cuţescu Storck. Deşi paleta îi este restrînsă, gama sa cromatică limitîndu-se la tonuri gălbui-arămii şi la cele de albastru, artista reuşeşte să creeze o desăvîrşită armonie între om şi natura stilizată, înlănţuiţi într-un sens comun, simbol al sensului şi ritmului vieţii.

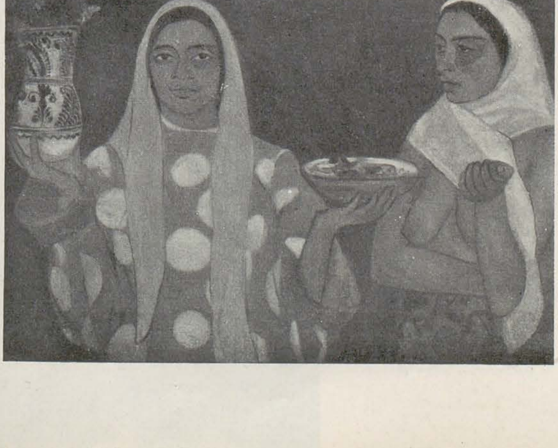
CECILIA CUŢESCU STORCK, Marsilia — 1925 — tuş



CECILIA CUŢESCU STORCK, Bucuria vieţii (fragment dintr-un triptic), panou decorativ — ulei

Perioada care constituie pentru Cecilia Cuţescu Storck satisfacţia realizării depline a viziunii sale, iar pentru arta noastră un moment important este cea a picturii murale monumentale. Străduinţa pentru găsirea unui mijloc de exprimare propice suprafeţelor largi o aduce — fiindcă nu se simte atrasă nici de luciul uleiului, nici de înfruntarea dificultăţilor tehnicii de frescă — la rezolvarea cea mai favorabilă, printr-un procedeu asemănător encausticei, care îi asigură un luciu mat şi totodată posibilitatea de a lucra fără a se teme de lipsa de fluiditate a culorii de ceară, atunci cînd se răceşte. În pictura sa murală ce decorează pereţii Muzeului Frederic şi Cecilia Storck, diferite plafoane de clădiri publice, cum şi mai ales peretele concav al aulei actualului ISEP, Cecilia Cuţescu Storck foloseşte cu competenţă legile adevăratei picturi murale funcţionale, care cer, spre deosebire de pictura de şevalet, respectarea — prin tratarea plană, în două dimensiuni — a concepţiei arhitectonice a zidurilor pe care se plasează, necăutînd, aşa cum s-a făcut în Renaştere sau în Baroc acea « spargere a zidurilor », acea creare de spaţiu adîncit prin « trompe l'oeil » - urile realizate de perspectiva în adîncime. Ea arată aci roadele admirabilei lecţii a frescelor bizantine de pe pereţii bisericilor noastre vechi, a căror pregnantă amintire a prins a se contura încă în epoca în care artista se afla în Franţa şi-i mai stăruiau în minte ecourile picturii lui Puvis de Chavannes, intelectualizată ca esenţă, sintetizată ca formă şi de o decorativitate ce amintea unele principii ale artei bizantine.

CECILIA CUŢESCU STORCK, Florărese — ulei



Prin pictura sa murală — gen în care nu se află pînă la ea aproape nici o operă vrednică de amintit — Cecilia Cuţescu Storck are meritul de a fi deschis un drum nou artei noastre monumentale.

În afară de cele trei faze care se pot urmări în creaţia Ceciliei Cuţescu Storck — şi paralel cu acestea — merge grafica sa reprezentată prin desene în tuş sau în sepia, uneori colorate, înfăţişînd aspecte panoramice sau unghiuri cuprinzătoare ale unor localităţi din Spania, Franţa, Corsica sau ale Dobrogei pe care artista le-a îndrăgit atît de mult. Viziunea monumentală, în care se concretizează percepţia sa cu totul deosebită a arhitectonicii specifice încadrată în climatul specific, dă acestor lucrări o deosebită putere evocatoare. Armonia compoziţiei, măreţia şi sobrietatea construcţiei desenului, realizarea particularităţii unui anumit peisaj, fără totuşi a uza de particularul detaliului, lasă să se vadă că artista e înzestrată cu darul de a sezisa din locurile pe care le redă acele elemente care determină ilustrarea esenţialului.

Grafica sa alcătuieşte fără îndoială, împreună cu pictura murală, realizarea prin care Cecilia Cuţescu Storck rămîne în istoria artei noastre şi aduce o contribuţie la tezaurul moştenirii artistice romîneşti, din care vor trage mereu învăţăminte rodnice tinerii ce şi-au închinat talentul şi puterea lor de muncă ducerii mai departe şi înfloririi artei noastre noi, pornind de la cele mai bune tradiţii ale înaintaşilor lor.

RETROSPECTIVA MILIŢA PĂTRAŞCU

de N. ARGINTESCU-AMZA

MILIŢA PĂTRAŞCU,
Nina Arbore — bronz

Retrospectiva Miliţei Pătraşcu din Sala Dalles a constituit o manifestare neobişnuit de interesantă, chiar în cadrele bogatei noastre vieţi plastice din ultima vreme.

A fost semnalat faptul regretabil că numărul lucrărilor expuse fiind mare, spaţiul unei singure săli nu era îndestulător. Urmarea a fost o neplăcută încărcare a sălii respective, ducînd la o înşiruire de capete şi busturi, care astfel căpătau caracter oarecum funerar. Dar înainte de orice, punerea în valoare a lucrărilor era nesatisfăcătoare. Imaginile nu puteau fi asimilate la un nivel de receptare estetică potrivită. Lucrul este mai supărător în sculptură, decît în pictură. Neputinţa de a privi opera sculptată din toate părţile, de a o înconjura real, concret, pentru a-i putea urmări toate valenţele ei plastice, toate semnificaţiile ei umane şi artistice, tot ceea ce înseamnă freamăt direct al maselor de piatră ori de metal, freamăt direct transpus în interpretarea aşa zisă « rece » — această neputinţă dă naştere în chip vădit ori tainic la un sentiment de minimalizare ori cel puţin la senzaţia penibilă de lipsă de aer în sensul moral, dar şi aproape fizic.

Stăruim asupra acestor lucruri, în clipa aceasta în care, educaţia gustului public devine sau trebuie să devină o preocupare de fiecare clipă în viaţa noastră plastică. Justa punere în valoare a lucrărilor expuse mai ales în cadrul unei retrospective, devine o problemă esenţială, care nu poate fi nesocotită. Cu atît mai mult cu cît ar fi fost foarte folositor să ne putem da seama în ce măsură bogata activitate plastică din trecut a Miliţei Pătraşcu, se integrează în nevoile de contemporaneitate activă ale artei noastre actuale. Cum monumentalitatea, chiar în sculptură, nu este o problemă strict cantitativă, adică nu priveşte numai masa volumelor, ci implică complexe corelaţii legate de forţele de sugestie ale elementelor figurate, de gradul de stilizare, de transpunere în acelaşi timp intimă, organică dar şi tipică, înnobilatoare — este firesc ca toate aceste subtile corelaţii ce constituie tăcuta viaţă plastică a unei opere sculpturale, să necesite modalităţi de privire, de interpretare — căci şi privitorul « interpretează » — bine cumpănite.

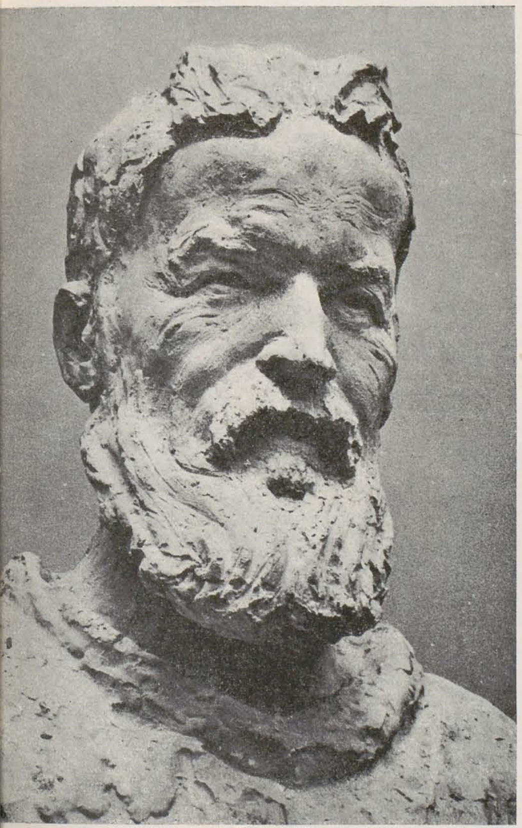
Cu atît mai mult cu cît sculptura Miliţei Pătraşcu ca şi toate celelalte manifestări plastice cu care s-a impus vreme de mai bine de trei decenii şi la noi în ţară şi în străinătate (în cîteva împrejurări) revelează o personalitate excepţională.

În trecut, o neastîmpărată fantezie şi o curiozitate intelectuală (dar nu sec cerebrală) aşadar vie, în sensul cel mai intim, cel mai creator

MILIŢA PĂTRAŞCU, Fîntîna (fragment) — ghips patinat

al cuvîntului, duceau la diversităţi de manieră, de tehnică şi de viziune. În desen, desen colorat, pastel, piatră sculptată, piatră tăiată în stil arhaizant, uneori chiar primitiv, statuete de gen tanagrean, etc., în toate aceste realizări Miliţa Pătraşcu surprindea prin forţa de inedit dar şi prin inegalităţi adesea stranii.

Sufleteşte descopereai în artistă neastîmpăr, capriciu, freamăt senzual, elan liric şi înălţare către culmile spirituale ale marilor tradiţii de artă. Dar această înălţare vădea o seriozitate inegală. Culmile artei erau întrezărite brusc, spontan, şi totuşi uneori asimilarea organică lipsea. Interpretările stilistice păstrau astfel adesea un element de şoc, de vibraţie directă, nu totdeauna convingătoare. Antenele sensibilităţii lucrau adesea parcă necomplet, cu « parti-pris-uri » năzdrăvane într-un chip « feminin», nu în sensul cel mai fericit al cuvîntului. Simţeai că nu există liniile clare ale unei viziuni consevente. În schimb însă tocmai această



MILIŢA PĂTRAŞCU, C. Brâncuşi — ghips patinat

spontaneitate complexă ducînd la rezultate uneori contradictorii, conferea lucrărilor izbutite acea senzaţie de palpitare care dincolo de farmecul puternic cuprindea cele mai autentice esenţe ale vieţii.

O serie de lucrări din trecut n-au intrat în această retrospectivă. Unele din ele aveau acel caracter de « improvizaţie » discutabil plasticeşte şi totuşi tulburător. E greu să osîndeşti cu seninătate căutările unui artist complex şi sincer. Mai ales că Miliţa Pătraşcu n-a fost niciodată tributară în chip vădit unor « izme ». Avînd o formaţie universitară şi plastică chiar în sensul academic serioasă, (Moscova, Petersburg, München, Paris) avînd un real respect pentru cultură şi pentru meşteşug, totuşi artista a înţeles de timpuriu *să se dezbare de tot ceea ce i-ar fi putut împiedeca jocul liber al evoluţiei sale creatoare.* Deşi pentru artistă creaţia este un act de profundă gravitate sufletească, acea sensibilitate feminină de care vorbeam a acordat *uneori*, se pare, prea mult « jocului » chiar în sensul oricît de nobil al cuvîntului, nedînd totdeauna ceea ce se cuvenea... Cezarului.

Există fără îndoială cu toate realele calităţi de observaţie şi de meşteşug un element impresionist, în substanţa sufletească a acestei arte. Nu este vorba de impresionism în sensul epigonic rodinian. Este însă o

MILIŢA PĂTRAŞCU, N. D. Cocea — ghips patinat

artă nervoasă de intensă vibraţie, care încearcă să împletească gingăşia de nuanţă cu nobleţea şi cu forţa. « Modernismul » Miliţei Pătraşcu nu are nimic ostentativ, cel puţin în retrospectivă. Lucrările expuse sînt sincere şi vii şi sînt legate de expresivitatea epocii noastre nu în sensul unei actualităţi trecătoare, ci prin « arcane » care ar necesita o lungă perspectivă în timp, decenii cel puţin pentru, a putea fi drămuite cum se cuvine. Chiar elementul improvizat, aproape diletantic ascunde în fond oroare de rigiditate fals academică, de fixare care să poată opri jocul liber al spontaneităţii. Elanul senzual ori spiritual al dorinţii făuritoare, plăsmuitoare de viaţă, cheie a tuturor plăsmuirilor în viaţă şi în artă, este substanţa acestei arte atît de captivante într-o serie întreagă de realizări. Într-adevăr, realizările cele mai personale ale Miliţei Pătraşcu, sînt un fel de imnuri plasticizate. Cele cîteva lucrări închinate marelui nostru Enescu sînt din acest punct de vedere impresionante şi foarte revelatoare. Prima « Mască » pe care i-o închinase acum aproape două decenii, deşi mult mai sobră decît lucrările ulterioare, închidea totuşi într-însa veneraţie de ordin spiritual şi o adoraţie net feminină. Stilizarea era însă admirabilă, ajungînd la o delicateţe de interpretare estetică de o rară calitate.

În alte lucrări există elemente artificiale de idealizare.

Uneori sublinierile formale merg prea departe; « temperamentul » acţionează nu totdeauna în sensul cel mai fericit. Uneori Miliţa Pătraşcu încearcă accente de expresivitate care trec se pare *dincolo de posibilităţile sculpturalului. Fără a cădea niciodată în literatură*, uneori tensiunea sufletească se apropie de ceea ce s-ar putea numi « psihologism ». Dar niciodată nu găsim amănuntul meschin sau formalismul abstract de penibilă gratuitate. Tipizarea se face apoape întotdeauna către esenţial.

Caracteristica generală ar fi tendinţa de idealizare plastică, de transpunere a volumelor pe un plan de elocvenţă fără retorică. Acea vibraţie intimă opreşte efuziunile sentimentale sau flatările de proastă calitate.

Se încearcă mereu acea înnobilare sculpturală nepatetică, neretorică, dar care subliniază uneori tainic, uneori vădit cele mai pregnante, cele mai sugestive semnificaţii omeneşti ale celui figurat. Se încearcă uneori să se obţină un fel de nobleţe, aş spune « carnală » închizînd în ea ceva din freamătul prea direct al materiei vii. Nu prin amănunte de modelaj naturalist, fotografic, nici prin false subtilităţi epidermice ci prin accent sufletesc, concepţie şi viziune plastică de ansamblu, ritmică şi atmosferă. Dar contradicţia dintre tendinţa de a înnobila prin transpunere simplificatoare, sintetică şi tendinţa de a păstra freamătul direct al maselor vii, apare, precum spuneam, uneori ciudată, alteori rezultatul e frust, ori cel puţin tulburător. În relieful închinat tot lui Enescu « Plecarea », aceste contradicţii se vădesc foarte revelator. Aci găsim o altă năzuinţă a artistei, aceea de a exprima *în chip prea direct mişcarea* şi efectul nu este convingător, deoarece depăşeşte posibilităţile limbajului sculptural. Acesta cere înainte de orice ca « dinamismele » să fie totuşi echilibrate, organizate statuar. Eşalonarea jocului de lumini pe verticală, ritmica liniilor în diagonală nu converg. Picioarele desfăcute ca un compas nu conving.

Idealizarea în figura lui Eminescu merge poate prea departe. Capul este « frumos » dar nu îndeajuns de convingător plasticeşte. În acelaşi sens capul lui Mihai Popescu constituie un act — limită. Este foarte frumos, prea frumos chiar, însă bogăţia de sugestii plastice a acestei idealizări reabilitează şi justifică întrucîtva temeritatea de a depăşi «sculpturalul ».

Toate darurile de expresivitate convingătoare se împletesc cu o rară forţă de sugestie în capul atît de caracteristic, « faunesc » , precum s-a zis, al lui N. D. Cocea, Aci, de pildă, acea încercare îndrăzneaţă de a înmănunchia vibraţia de viaţă a masei vii, rictusul jovial de mare vitalitate, neastîmpărul buclelor în cele două părţi ale frunţii violent bombate, cu linia craniului descoperit, craniul văzut dintr-o parte chel ca o cască, văzut din faţă cu plete fluturînd — toate acestea se împletesc cu acea transpunere care idealizează formele şi înnobilează plastic masele figurate.

În remarcabila figură a lui Brâncuşi înnobilarea ajunge la o împletire de baroc şi de antic, şi totuşi accentul sufletesc este contemporan şi în acelaşi timp oarecum atemporal. Vreau să spun că imaginea lui Brâncuşi izbuteşte să exprime plasticeşte acea forţă de înţelepciune străveche (ochii subţiaţi, parcă umbriţi, cu ceva foarte pătrunzător în ei, fruntea frămîntată, de o extremă tensiune, pometii puternici, osoşi într-o figură de o rară masivitate) în care înţelepciunea autentifică şi dă amploare unei extreme vitalităţi umane.

În bronzul « Nina Arbore » poate de oarecare esenţă brâncuşiană sîntem la celelalte coordonate ale preocupărilor de transpunere stilistică ale Miliţei Pătraşcu. Ritmica braţelor este de o rară muzicalitate. De altfel ritmică şi muzicalitate sînt elemente dominante, deşi nu totdeauna vădit, totuşi dominante în toată opera Miliţei Pătraşcu În acest bronz însă se vădesc — am spune —, cochetăriile artistei cu viziunea arhaizantă, cu esenţele folclorice, cu ceva din mitul Mioriţei extrem de interesante, deşi poate cam neliniştitoare. Asimetriile, sublinierea de şarjă expresivă, modelajul frust, împletirea de inocenţă şi de rafinament, comuniunea dintre om şi animal şi dincolo de ea, chiar cea dintre materia vie şi materia anorganică, toate acestea dau un farmec rar unor asemenea realizări. Pentru că totuşi substratul de observaţie, justeţea de expresie a figurii nu pot fi tăgăduite. Iar aci legile esenţiale ale sculpturii sînt respectate. Jocul luminilor este de o subtilă poezie. Ritmica liniilor limpezeşte ansamblul statuar şi îl organizează. Spontaneitatea capătă acel minimum de echilibru static care monumentalizează într-un plan de viziune sculpturală valabilă.

În « Fîntîna », ghips patinat, ritmica trupurilor este de o puternică elocvenţă, poate păstrînd ceva din faimoşii « Burghezi din Calais » ai lui Rodin, însă accentul de umanitate este de o rară forţă dramatică deşi poate discutabil ca finisaj plastic.

Printre lucrările care ar trebui neapărat citate ar fi: « Maternitate », ingenioasă, deşi bloc sculptural masiv (maimuţa mamă cu copil) nedetaşindu-se din ansamblul de piatră. Grupul are gingăşie şi elevaţie sobră, iar grotescul capătă o nuanţă de tandreţe ironică.

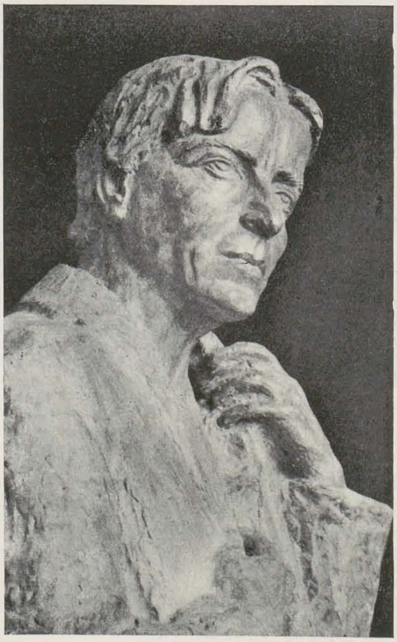
Cu nudul « academic » (în vechi termen tehnic) reajungem la realismul clasic sau neoclasic de un rar echilibru şi totuşi de cea mai preţioasă forţă de sugestie plastică.

« Călăreţul », în cele două versiuni, piatră şi metal este o sinteză foarte simplificată de o remarcabilă eleganţă de stilizare.

În sfîrşit în ansamblul « Muncitoarea cu copil » se vede că acea forţă de înnobilare a elementelor vii, ajunge la un accent de adîncire omenească şi de echilibru plastic de un remarcabil nivel artistic.

Pe această linie Miliţa Pătraşcu ne-ar putea dărui opere extrem de interesante, care să realizeze cel mai urgent imperativ al plasticii noastre: opere care să redea chipuri de eroi şi eroine ale muncii, chipuri de eroi « pozitivi », adică acei oameni simpli care au dreptul să capete şi pe planul plastic acea nobleţe, pe care o vădesc cu atîta prisosinţă, cu atîta forţă de dăruire pe planul vieţii de toate zilele.

Capacitatea de « feminină dăruire » a artistei s-ar putea exercita foarte rodnic pe această linie.



MILIŢA PĂTRAŞCU, George Enescu — ghips patinat

DRAMATISMUL LUI DAUMIER

de PETRU COMARNESCU

Inițiativa Consiliului Mondial al Păcii de a se sărbători în întreaga lume amintirea acestui « Balzac al picturii » este cum nu se poate mai bine venită. Un asemenea artist merită a fi cunoscut și studiat mai în de aproape și desigur că actuala sărbătorire îi va spori prezența între noi, localizînd atenția asupra pluralelor semnificații ale bogatei sale opere.

Biografia sa, asupra căreia nu ne vom opri, arată cu prisosință la ce culmi de creație se poate ridica un artist, dacă are suflet și știe să-și dobîndească o metodă de lucru. Țelurile înalte ale artei nu pot fi împlinite fără suflet, adică numai cu ambiție, voință, orgoliu, sau numai cu o tehnică măiestrită, cu o originalitate de suprafață. Ne-au arătat-o vechii artiști ai Egiptului și ai Greciei, constructorii catedralelor gotice și ai mozaicurilor bizantine, ne-au dovedit-o pînă la o evidență și pentru orbi, maeștrii Renașterii, a căror operă este totdeauna pusă în slujba unor înalte idei și susținută nu de senzorialism, ci de o viguroasă sentimentalitate. Arta mare purcede din mărinimie, din nevoia de a împărtăși celorlalți ideile și sentimentele, din participarea la viața lumii și a vremii tale. Tocmai artiștii cu mare suflet sînt cei care înalță expresia artistică pe culmi, înnoind lumea și arta. Numele acestor artiști-oameni de inimă, ale artiștilor legați de participarea la marile dimensiuni ale existenții, ale artiștilor-cetățeni ne sînt mai dragi și mai luminoase, căci oriunde străbate sufletul, străbate și adevărul în drama și măreția lui. Ne vin cu precădere în minte numele lui Da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Goya, iar dintre cei mai apropiați de noi numele lui Millet, Courbet, Corot, Rodin, ale lui Kramskoi, Surikov, Repin, Muhina, iar la noi ale pictorilor revoluționari de la 1848, ale lui Grigorescu, Luchian și Paciurea.

Dacă arta lui Daumier, a fost mereu vie și pilduitoare, iar astăzi posedă o actualitate incalculabilă, aceasta se datorește sufletului său mărinimos. Mai mulți dintre biografii săi accentuează

H. DAUMIER, — E adevărat, ai pierdut procesul dar ai avut prilejul să asculți o minunată pledoarie (Din ciclul « Oamenii justiției ») — litografie

H. DAUMIER, Vopsitorul-ulei

DOUĂ EXPOZIȚII HONORÉ DAUMIER

de ELEONORA COSTESCU

In cadrul sărbătorii pe plan mondial a 150 de ani de la nașterea lui Honoré Daumier, Muzeul de Artă al Republicii Populare Romîne a pregătit două expoziții comemorative pe care le-a organizat în două din principalele centre culturale ale țării: una la Muzeul de Artă din Iași, iar cealaltă la Muzeul Regional din Orașul Stalin. Nu s-a crezut oportună deschiderea unei expoziții similare și în Capitală, pentru că publicul de aici a venit în contact cu opera grafică a marelui artist francez în cîteva din expozițiile organizate de Muzeul de Artă din București, în anii trecuți. (Aceste expoziții au fost apoi trimise la Muzeul de Artă din Cluj și la Muzeul Regional din Arad, astfel încît sărbătorirea actuală găsește și publicul din aceste două orașe suficient de avertizat).

Simpla trecere în revistă a lucrărilor prezentate cu ocazia expozițiilor organizate la Iași și în Orașul Stalin, lucrări care în mod deliberat au fost alese și prezentate în ordine cronologică, este suficientă pentru a se înțelege participarea activă a artistului la toate evenimentele de seamă ale epocii și, prin aceasta, exemplul pe care îl constituie actualitatea lui în lumea noastră contemporană. Sub ochii vizitatorilor se reconstituie întreaga societate franceză contemporană lui Daumier, cu luptele și pasiunile sale politice și sociale, cu dramele ei majore și cele de fiecare zi și această recons-

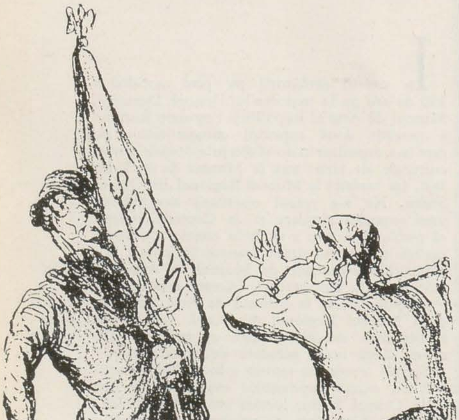
tituire se impune cu o forţă de convingere, pe care orice descriere literară cu greu ar putea-o atinge. Există aici o pulsaţie de viaţă, un suflu de trăire autentică, la care se adaugă o capacitate cu totul excepţională de caracterizare lapidară şi totuşi de o rară putere de evocare a oricărui moment istoric.

În 1830 Daumier avea numai 22 de ani, cînd poporul francez luptînd pe baricade — aşa cum se vede în celebra compoziţie a lui Delacroix — alungă pe ultimul rege Bourbon al Franţei, Carol al X-lea. Dar lupta poporului a fost zadarnică pentru că burghezia impune un nou rege, pe Ludovic-Filip, din ramura de Orléans a casei domnitoare, şi o nouă aristocraţie — aceea a marii finanţe — se substituie aristocraţiei de sînge, la cîrma statului. Libertăţile relative cîştigate în 1830 sînt pe rînd suprimate. Artistul însuşi este întemniţat în 1832, pentru activitatea sa publicistică, la închisoarea Ste. Pélagie (litografia: *Sărbătoarea suirii pe tron a lui Ludovic-Filip văzută din închisoarea Ste. Pélagie*, publicată doi ani mai tîrziu, în 1834, expusă la Muzeul din Oraşul Stalin).

Daumier continuă şi după eliberare atacurile sale la adresa regimului (lucrările: *Călătoria regelui în mijlocul populaţiei entuziaste*, *Pe acesta îl putem elibera, nu mai e primejdios*, ambele din 1834, expuse atît la Iaşi cît şi la Oraşul Stalin), pînă în anul 1836 cînd instituirea cenzurei pune pentru un oarecare timp capăt creaţiilor cu caracter strict politic. Daumier începe atunci să zugrăvească societatea în care trăia şi aceste opere constituie o acuzare atît de caustică adresată de fapt regimului care patrona moravurile unei astfel de societăţi, încît şi aceste cicluri de gravuri cu caracter social (*Oamenii justiţiei*, *Filantropii zilei*, expuse parţial la Oraşul Stalin şi Iaşi), nu reprezintă altceva decît tot o formă de manifestare politică.

Cu Revoluţia din 1848, care aduce răsturnarea monarhiei orléaniste şi instaurarea republicii (litografia *Ultimul Consiliu al foştilor miniştri*, Expoziţia din Oraşul Stalin), Daumier îşi reia activitatea sa politică, începînd din nou să urmărească şi să comenteze evenimentele zilei. Dar treptat libertăţile cîştigate de poporul francez sînt pierdute, iar lovitura de stat de

H. DAUMIER, Răspunsul poporului francez — litografie



H. DAUMIER, Saltimbancii— ulei (Muzeul de Artă al R.P.R.)

mărturisirea făcută de marele desenator Forain: « O, Daumier este altceva decît sîntem noi... este generos! ». Despre puţini se poate spune cu atîta siguranţă acest adevăr, care constituie cheia de înţelegere a creaţiei sale. Sufletul său mărinimos, care simţea din adînc nevoia de a participa la realitate şi de a împărtăşi celorlalţi sentimentele sale, l-a călăuzit de-a lungul întregii vieţi. Şcoală popriu-zisă a avut puţină artistul născut la 26 februarie 1808 la Marsilia, ca fiu al unui geamgiu, hărţuit de sărăcie şi îndeletnicindu-se şi cu poezia şi teatrul. Lumina puternic însorită a sudului o schimbă de la şapte ani cu lumina mai variată a Parisului, unde ceţurile şterg uneori contururile, dar în schimb reliefează mai tare trăsăturile pe care vrei să le desluşeşti din adîncul lor.

De timpuriu, viaţa străzii şi capodoperele Luvrului i-au fost marea pasiune: străzile Parisului, cu mulţimile acelea umile, înăsprite de traiul greu şi în care mocnea revolta, străzile cu oameni adînc încercaţi de viaţă, care huiduiau falnicele cortegii ale regilor detronaţi, ridicau baricade şi dădeau lupte aprige pentru republică, democraţie, dreptate. Uneori, urmărea de la mansarda casei din insula Saint-Louis, unde şi-a avut o bună bucată de vreme atelierul, pe obişnuiţii cartierului, muncitori şi spălătorese, flaşnetari şi cerşetori, lumea care se îmbăia în Sena. Alte ori, lua schiţe la vreun colţ de stradă sau din vreun gang, mereu urmărind forfota din zilele obişnuite, ca şi acţiunile populare din zilele trecute apoi în istorie. Om de inimă, Daumier a fost mereu în inima realităţii.

A cunoscut temeinic arta lui Rembrandt şi Michelangelo, a lui Rubens şi Tintoretto. A înţeles cum Rembrandt reda cele mai cutremurătoare sentimente şi cele mai măreţe idei prin iscusita distribuire a luminilor şi umbrelor, ce reliefau mai profund şi dramatic fiinţele. A învăţat de la Michelangelo cum năzuinţele morale ale omenirii şi ideile elevate se pot încarna în forme solide, viguros dramatizate. Desenul lui Michelangelo şi clarobscurul rembrandtian le-a îmbinat în noi sinteze, pline de forţă vitală şi atmosferă psihologică. A surprins din uluitoarea înlănţuire de forme mai atletice la Rubens, mai spiritualizate la Tintoretto, mişcarea şi forţa ei expresivă. Le-a asimilat învăţămintele şi apoi le-a uitat acest autodidact genial, care avea nevoie de ştiinţa de a reda formele omeneşti în acţiune pentru a oglindi moravurile unei întregi societăţi, aflată în toiul unor cumplite contradicţii şi conflicte. Ceea ce maeştrii clasici înfăţişaseră cu gravitate şi în alte condiţii sociale, Daumier va reda adesea cu umor, în mod satiric, aproape caricatural sau, dimpotrivă, cu un patetism mai accentuat în sens social, în care deci omenia capătă ţeluri militante. « Trebuie să aparţii vremii tale » zicea Daumier. Şi în aceasta poate fi asemuit cu Balzac, care îşi luase drept ţel « să exprime secolul ».

Dacă din litografie a făcut o armă de luptă, începînd de pe la 1830, cînd îşi trage primele desene, ce se puteau multiplica atît de lesne, şi continuînd pînă spre sfîrşitul vieţii — moare la 11 februarie 1879 — nici pictura în ulei pe care începe să o practice cu asiduitate şi cu mai multă pasiune încă, de pe la 1848, nu va fi lipsită de combativitate. Ar fi fost poate şi mai combativă, ca şi grafica de altfel, dacă împrejurările nu s-ar fi schimbat. Dar nici artiştii şi nici presa nu-şi mai puteau îngădui atacurile făţişe din anii tinereţii lui Daumier. Nici atunci atacurile nu fuseseră fără primejdie şi însăşi experienţa lui Daumier ne-o dovedeşte. N-a fost oare întemniţat în 1832 pictorul, pentru « Gargantua », curajoasa satiră împotriva lui Ludovic-Filip, regele burghezilor şi al bancherilor, şi pentru desenele ce au urmat? Oricum, pînă la proclamarea imperiului lui Napoleon al III-lea, graficianul Daumier şi-a putut îngădui să atace din plin guvernele, pe parlamentarii profitori, magistraţii venali, autorităţile tirane, amintind tuturor fărădelegile, crimele, abuzurile. Cînd legile au interzis tratarea oricărui subiect politic, Daumier a trecut la satirizarea burgheziei, făcînd sute şi sute de caricaturi pentru « Charivari » timp de treizeci şi şapte de ani. A criticat în imagini, adesea de o strălucită artă compoziţională, burghezia care asculta de îndemnul lui Guizot « îmbogăţiţi-vă ! » şi pe exponenţii acestui crez, precum şi faptele mărunte şi incongruenţele vieţii, din care se înfiripă uneori comicul şi satira.

După cum, printre primii, a observat Baudelaire, şi în desene Daumier era pictural. « Litografiile şi desenele sale pe lemn cheamă ideea de culoare. Creionul său cuprinde altceva decît negrul menit să delimiteze conturul. Trebuie să ghiceşti culoarea ca şi gîndirea ». Într-adevăr, felul cum evocă mulţimile de pe stradă, lumea din sălile de teatru, cum satirizează pe parveniţi şi profitori, pe magistraţi şi avocaţi, este al unui pictor. Luminile şi umbrele diferit gradate şi întreţesute reliefează personajele, chiar ele construindu-le adesea şi nu liniile, precum tot clarobscurul încheagă întreaga atmosferă a imaginii. Creionul gras al litografiilor creează la Daumier acele negruri catifelate, acele alburi pilpîitoare, îmbinînd transparenţele cu estompările şi făcînd totul nespus de vibrant. S-a spus despre artist că ar fi sculptural, deoarece el păstrează şi reliefează adeseori volumele. Reliefarea aceasta a formelor nu este făcută însă cu mijloace propriu-zis sculpturale, deci prin conturări liniare şi construcţii geometrizante, ci tocmai picturalitatea constituie caracteristica celor mai multe dintre desenele, acuarelele, sculpturile şi picturile sale.

Chiar liniile sinuoase şi mai accentuate ce dau uneori aspect monumental unor personaje — ca în acuarela astăzi la Luvru — *Supa* — urmăresc efectele picturale. Linia are aici o sinuozitate şi o vibraţie care nu sugerează sculpturalul, ci dimpotrivă picturalul, ca să nu mai stăruim asupra arabescurilor de lumini. Mai ales în acuarele şi guaşe, linia de diferite grosimi şi apăsări a lui Daumier nu merge spre închiderea geometrică, spre determinarea volumelor, spre conturul riguros, ci dimpotrivă spre arabescurile şi spre sinuozităţile sugerate de lumină şi culoare. Uneori formele sînt dezarticulate şi orînduirea asimetrică, avînd ca şi la Degas sau Toulouse-Lautrec din instantaneitatea vieţii. De altfel, Daumier i-a şi anticipat pe aceşti mari desenatori picturali, cum prin accentuarea trăsăturilor de pe chipuri, prin contorsionarea figurilor, prin potenţarea expresivităţii, care uneori ajunge la grotesc, la caricatural, la simbol, el este şi precursorul expresionismului, luat în latura lui pozitivă, nu în aceea de exacerbare a stridenţelor sufleteşti.

Sculptura, ca să iasă din staticul ei şi să sugereze mişcarea, a adoptat mai ales odată cu Rodin, procedeele picturale, ieşind din rigoarea geometric-arhitecturală. Sculpturile modelate de Daumier anticipează această direcţie, contra căreia a reacţionat mai tîrziu Bourdelle, susţinătorul sculpturii arhitecturale. Toate busturile deputaţilor monarhiei din iulie sînt modelate pictural, cu reliefări discontinuie a suprafeţelor, cu « tuşe » de pictor, cu neregularităţi menite să sugereze grotescul, caricaturalul, diformităţile fizice şi morale ale personajelor. Picturale sînt şi figurinele lui Ratapoil şi relieful cu emigranţi.

Sculptorul Daumier a rămas neînţeles pînă astăzi. Sculptura satirică făcută în felul său are puţini urmaşi. Desigur marea sculptură monumentală se îndreaptă spre alte valori umane şi caracterul ei grav, solemn, sobru cere forme care să predomine în spaţiu, deci de o soliditate arhitecturală înfruntînd veacurile. Dar în plastica mică, menită interioarelor, statuetele şi busturile satirice îşi au rostul şi credem că este o greşeală părăsirea genului cultivat de Daumier. Că, în cazul său, busturile şi figurile modelate din lut îi serveau ca prime fixări a fizionomiei personajelor, pe care apoi le materializa uneori în desene, aceasta nu constituie un argument pentru ca alţi artişti să nu dezvolte sculptura satirică. J. Champfleury susţinea că la începutul domniei lui Ludo-

H. DAUMIER, Supa
desen

vic-Filip, Daumier urmărea şedinţele parlamentului cu bucata de lut în mînă, modelînd pe loc chipurile deputaţilor. Burty a corectat această afirmaţie în urma lămuririlor date de artist. Daumier cerceta cu adîncă pătrundere, cu « o uimitoare intensitate de observaţie » pe oamenii politici şi acasă făcea « şarja » lor în lut ars. După aceste piese de lut ars colorate făcea apoi portretele din compoziţiile sale « de o crudă asemănare ».

Interesant este că acest mare portretist al unei întregi epoci nu lucra după natură, nu folosea modele, ci « reflecta după natură », cum zicea Adolphe Geoffroy. Lucrul a fost semnalat de unii biografi, ca Raymond Escholier, care pomenesc şi de memoria fără greş a lui Daumier — memorie care îl uimea şi pe Baudelaire — dar ceea ce nu s-a explicat în această metodă de lucru este şi mai însemnat, constituind poate taina artei marelui artist. Refuzul lui Daumier de a lucra de-a dreptul după model sau după natură este firesc, într-un fel, pentru un artist care trăieşte în inima vieţii şi are o memorie atît de prodigioasă. Daumier observa cu atîta interes viaţa în însăşi desfăşurarea ei, punea atîta suflet în ceea ce observa şi judeca pe viu, încît fixitatea unui model pus să pozeze i-ar fi alterat viziunea artistică, i-ar fi stînjenit creaţia. Pictorul Daumier vedea totul în mişcare şi cînd observa oamenii şi acţiunile lor nu putea disocia figurile de mişcarea lor, ci le reţinea în mişcarea lor, cu trăsăturile şi atitudinile lor dinamice. Şi totodată el le şi reţinea în minte cu sentimentele lui din clipa perceperii, deci interiorizate, satirizate, transfigurate, accentuate sau deformate de sufletul şi judecata sa de critic.

Dramatismul la el nu este un aranjament exterior, ci este intrinsec viziunii sale. Daumier nu putea vedea oamenii ca pe nişte statui, ci dimpotrivă în mobilitatea lor sufletească şi acţiunile lor manifeste. Reliefările figurilor, înşelătorul lor aspect « sculptural » provin din această percepţie dinamică şi din accentele dramatice, indisolubil legate de Daumier. Mişcarea atît de caracteristică timpurilor moderne, stărilor revoluţionare, ca şi dinamismului tehnic capătă la Daumier nebănuite şi multiple valenţe. Mişcarea nu are doar un sens fizic, ea indică totodată şi o stare sufletească, şi de aceea se cuvine a o caracteriza drept dramatică. În configurarea fetiţei, care urcă anevoie scările de piatră ale cheiului, ajutată de mama, care ţine în cealaltă mînă un maldăr de rufe (pictura *Spălătoreasa*, Muzeul Luvru) sau în pictura cu două spălătorese, dintre care una a urcat scările de piatră ale cheiului Anjou, împovărată cu bocceaua de rufe, iar alta, în primul plan, a coborît, îndreptîndu-se în direcţie contrară, mişcarea fizică este redată nespus de viu şi veridic, ca şi greutatea şi atitudinea corpurilor, dar emoţia nu ne-o pricinuieşte totuşi această mişcare, ci dramatismul sufletesc, bazat pe mişcarea fizică. Dramatism, potenţat prin întreaga expresivitate a chipurilor şi figurilor, precum şi a atmosferei cu lumina difuză şi pîlpîindă.

H. DAUMIER, Ţi-a fost foame, ei şi? Acesta nu e un motiv — litografie

la 2 decembrie 1851, care aduce la putere pe Ludovic-Bonaparte — viitorul Napoleon al III-lea — este urmarea firească a trădării poporului de către burghezie. Ca şi în perioada care a urmat după insurecţia din 1830, Daumier arată şi acum aceeaşi putere de discernămînt, aceeaşi facultate de a distinge ce se ascunde în dosul promisiunilor demagogice ale conducătorilor Franţei.

Comicul caricaturilor sale se naşte tocmai din contrastul dintre falsele sentimente înalte pe care aceşti conducători le etalează şi intenţiile lor reale, de satisfacere numai a intereselor proprii; în lumea acestora totul nu este decît mistificare şi fanfaronadă. (*Thiers cîntînd în strană* — 1850, *Propaganda lui Ratapoil la ţară* — 1851, ambele la Expoziţia de la Iaşi, etc.)

Anii ce urmează văd impunîndu-se tot mai multe restricţii producţiilor literare şi artistice ale timpului. Este epoca în care Daumier părăseşte parţial caricatura în favoarea picturii. Dar alte evenimente dureroase trebuiau să apeleze din nou la conştiinţa civică a artistului şi să provoace o nouă izbucnire a vervei sale satirice.

La 2 septembrie 1870 Napoleon al III-lea capitula ruşinos la Sédan în faţa armatelor prusace. Ştirea dezastrului militar nu a lăsat indiferentă marea masă a poporului, în timp ce burghezia franceză — cum era de aşteptat — a pactizat cu inamicul. Astfel în 1871 guvernanţii predau Franţa regelui Prusiei, pentru a înăbuşi Comuna. « Mai bine Bismarck decît Comuna », spuneau ei.

Trecuseră 40 de ani de cînd Daumier debutase în viaţa publică a ţării sale, dar nici urmă de oboseală nu apare în creaţiile sale de acum; verva sa împotriva conducătorilor trădători ai ţării sale este parcă mai ucigătoare, dragostea pentru poporul trădat, mai neistovită (*Răspunsul poporului francez* — 1871, *E prea înaltă această ţintă* — 1872, ambele la Expoziţia din Oraşul Stalin; *Nu voi putea spăla niciodată atîta rufărie murdară* — 1872, Expoziţia din Iaşi).

Desenul acum este poate mai neîngrijit, mai puţin frumos scris, mai puţin « caligrafic », dar infinit mai liber, mai puternic, mai sintetic, mai modern. Este ultima izbucnire a forţei sale creatoare, pentru că în curînd — simbolic parcă — după înfrîngerea Comunei, artistul nu va mai fi în stare să lucreze aproape 7 ani, pînă la moarte. Stranie similitudine cu celălalt mare pictor revoluţionar progresist, Goya, şi el aproape orb spre sfîrşitul vieţii.

* * *

Ce este nou şi revoluţionar în arta lui Daumier? Cele două expoziţii organizate de Muzeul de Artă al R.P.R., deşi restrînse ca dimensiuni (circa 80 lucrări pentru fiecare expoziţie), sînt totuşi elocvente în această privinţă, ele permiţînd sezisarea aportului personal al lui Daumier la crearea unor noi forme

de exprimare artistică. Căci revoluţionar nu era numai repertoriul său tematic, ci mai ales faptul că uriaşa sa personalitate a fost în măsură să creeze un nou limbaj plastic îndrăzneţ, revoluţionar, pe măsura evenimentelor epocale la care lua parte. Comparate cu lucrările contemporanilor săi — Monnier, Bonhommé, Traviès, Pigal şi chiar Gavarni sau Décamps — la fel de violente în ceea ce priveşte conţinutul, dar cu o concepţie estetică în mod evident debitoare trecutului — romantismului sau chiar neo-clasicismului — litografiile lui Daumier prezintă un caracter de modernitate de netăgăduit.

Mai mult decît comparaţia cu artiştii generaţiei sale, confruntarea lui Daumier cu sine însuşi este încă mai semnificativă pentru a se înţelege rolul pe care l-a jucat acesta în evoluţia artistică a secolului al XIX-lea. În această privinţă prezentarea cronologică a lucrărilor sale, în cadrul celor două expoziţii organizate de Muzeul de Artă al R.P.R., îşi găseşte o raţiune de primă importanţă. În timp ce operele debutului său artistic sînt înrudite în ceea ce priveşte concepţia şi mijloacele de realizare artistică cu cele ale contemporanilor săi, litografiile de la sfîrşitul vieţii dovedesc o profundă originalitate. Pentru a măsura distanţa care separă punctele extreme ale creaţiei sale grafice, — este de ajuns să privim una din primele sale litografii — *Prea supuşi servitori ai monarhiei*, 1832 (Expoziţia din Oraşul Stalin) — în care formele sînt încă convenţionale şi cuminţi, cu un duct liniar de o continuitate potolită, cu lumini şi umbre distribuite egal, şi s-o comparăm cu una din ultimele sale lucrări — *Republica măturînd murdăria lăsată de imperiu*, 1872 — (din aceeaşi expoziţie) — atît de modernă prin amploarea formelor, prin libertatea mişcărilor, prin îndrăzneala simplificării şi prin violenţa expresiei plastice. Viziunea debutului său este depăşită şi revoluţia artistică înfăptuită de el este evidentă în toată amploarea şi modernitatea ei. Căci revoluţia artistică a lui Daumier a însemnat îndrăzneală şi aceasta nu se putea înfăptui cu mijloacele artistice în gustul burghez al vremii. Arta oficială putea fi moderată, plină de convenţii de falsă şi superficială cultură, de o decenţă ipocrită, mediocră prin lipsa ei de avînt şi de credinţă. Poporul nu avea ce face cu o asemenea artă călduţă.

Viziunii burgheze conformiste, timorate şi meschine, Daumier i-a opus o artă liberă, îndrăzneaţă, eroică. Acesta pare a fi marele aport, din punct de vedere al mijloacelor de exprimare grafică, pe care Daumier l-a adus în arta universală şi în acest fel el se înscrie în rîndul celor mai de seamă creatori ai artei moderne.

H. DAUMIER, Călătoria regelui în mijlocul populaţiei entuziaste — litografie

H. DAUMIER, Compartimentul de clasa II (Muzeul de Artă al R.P.R.) — ulei

Simţi viaţa grea pe care o duc femeile acestea, cărînd poveri, spălînd pe preţuri de nimic rufele altora şi neavînd cu cine să-şi lase copiii acasă.

Numeroasele scene cu saltimbanci, dintre care una, provenind de la Muzeul Simu, se află la Galeria Naţională a Muzeului de Artă al R.P.R. impun tocmai prin tîlcul lor sufletesc. Atleţi mătăhăloşi îmbătrîniţi înainte de vreme, clovni cu feţe chinuite şi slăbite, ca nişte măşti ale durerii, parada de oameni necăjiţi, unii cu grijile lor cotidiene, alţii în tragica postură de a-şi înveseli semenii, în timp ce ei sînt de plîns, se desprind cu nespusă expresivitate din bezna în care trăiesc şi din care pictorul — om de suflet — îi scoate o clipă, luminîndu-i ca un fulger. Gurile unora dintre personaje îşi strigă cu neîntrecută plasticitate durerea sau suferinţele, ca în pictura de la muzeul nostru. La rîndul ei, tăcerea este la Daumier deopotrivă de grăitoare. În cealaltă pictură de la muzeul nostru, *Compartimentul de clasa a II-a*, cei patru călători, în atitudini atît de variate, îşi au întipărită pe chip biografia. La fel ca şi oamenii mai umili din *Vagonul de clasa a III-a* (pictură în ulei, aflată la Muzeul Metropolitan din New York, iar o acuarelă cu orînduire similară, dar cu alte personaje, aflată într-o colecţie particulară). Fiecare personaj îşi are drama sa în marea dramă a existenţii lumeşti şi pictorul îl preia în expresia lui dramatică, iar nu numai ca un corp sau ca o fizionomie.

Nu-i de mirare, aşadar, că un asemenea artist, atît de legat de viaţă, nu lucra după modele sau după natură, ci în sensul naturii, cum spunea Luchian al nostru că trebuie să lucreze pictorii. Memoria uluitoare a lui Daumier nu se oprea la aparenţele fizice văzute static şi material, ci la mişcarea lor şi lăuntrică, şi externă. Un caz similar este Grigorescu, care şi el lucra adesea după memorie carele cu boi şi păstorii, redîndu-i de obicei în mişcare ca şi cînd i-ar fi pictat după natură.

Daumier a dus mai departe învăţămintele clarobscurului rembrandtian, ale dramatismului sufletesc michelangelian, precum şi dinamica lui Rubens şi Tintoretto, integrîndu-se şi moral, şi fizic în dinamismul vieţii moderne. Henry Marcel a observat, pe bună dreptate, că Daumier loveşte mai puternic, sfîrşeşte mai puţin, lasă înadins în opera sa ceva indeterminat, ceea ce dă amploare formelor şi libertate mişcării. Nu numai că el a găsit pentru oamenii din popor, cu făpturi adesea viguroase, cu staturi puternice, cu musculatură pusă mereu la încercare, cu articulaţii pronunţate, modelajul cel mai potrivit, prin mase şi reliefuri obţinute cu tuşe hotărîte şi ample, prin pensulaţii şi arabescuri de diferite grosimi, care prind luminile şi capătă vibraţie de la ele, dar la el, ca şi la Rembrandt, valoraţia şi clarobscurul au o funcţie morală. Cu ajutorul ţesăturii de lumini şi umbre, cu ajutorul valoraţiei culorilor subiacente clarobscurului — tonuri adesea calde şi stinse, tonuri aurii, brune, roşcate, verzui, trandafirii, cenuşii — Daumier potenţează dramatismul sufletesc, sugerează mişcarea, defineşte formele personajelor, învăluite în atmosfera generală. Lumina şi întunericul sînt forţe constitutive în viziunea lui Daumier, nu efecte exterioare şi tocmai ele dau dramatismul lucrărilor, reliefează expresiile chipurilor şi atitudinile, trec mişcarea de pe plan fizic pe plan de semnificaţie spirituală.

Cu o asemenea viziune dramatică, în care luminile şi umbrele sînt principii constitutive, nu numai mijloace de modelare a formelor şi de creare a atmosferei generale dintr-o imagină, ele potenţînd unele culori sau surdinizîndu-le, Honoré Daumier trebuia să ajungă în mod inevitabil la pictura în ulei. Oricît de picturale sînt litografiile sale, în acuarele, guaşe şi mai ales în picturile în ulei, el şi-a definit viziunea şi s-a realizat deplin. A fost mai tot timpul pictor şi în pictura propriu-zisă trebuia să-şi spună ultimul cuvînt.

După moartea lui Delacroix, a rămas cel mai dramatic dintre pictorii vremii. Iar ca om de suflet, ca frate ale semenilor oropsiţi şi nedreptăţiţi, nici un alt compatriot nu l-a întrecut în vremea sa. Cu toate limitele şi scăderile lui, acest genial autodidact, care a crezut mereu în democraţie, republică şi libertate, luptînd pentru ele, dar neputînd înţelege perspectivele de depăşire progresistă ale acestora, a fost un om adevărat şi aceasta i-a ajutat să fie şi un mare artist, neîntrecut în multe privinţe. Satira lui a purces din focul iubirii de dreptate, din calda lui omenie. A combătut rapacitatea marii burghezii, parvenitismul şi tirania, ca şi voracitatea unor mari puteri, colonialismul lor. A luptat pentru frăţia şi pacea între oameni, pentru înnobilarea omului printr-o viaţă mai dreaptă şi mai curată. A batjocorit cu strîngere de inimă; a iubit înfiorat de dramatismul vieţii. Nu a monumentalizat pe oameni, dar le-a proiectat din adînc valorile sufleteşti. Nu a căutat frumuseţea, ci expresivitatea, nu armoniile, ci dramatismul. Nu a făcut oameni frumoşi, ci interesanţi; nu femei graţioase, ci femei încercate, întărite şi uneori urîţite de un trai nedrept, copii nu gingaşi, ci uneori îmbătrîniţi de viaţa grea. Om simplu, inimă curată şi înflăcărată, Honoré Daumier a adus artei moderne mesajul unei adînci omenii şi a dăruit epocii mişcării, formele în acţiune şi expresiile profund dramatice. A lăsat astfel o moştenire din care se pot îmbogăţi încă multe generaţii de artişti.

RENATO GUTTUSO, Curtea interioară — ulei

EXPOZIŢIA ARTIŞTILOR REALIŞTI ITALIENI

de RENATA USIGLIO

Expoziţia prezentată la Bucureşti, în luna mai, de către Galeria de artă « La Colonna » nu are un caracter oficial şi nici pretenţia de a oferi o cunoaştere completă a realismului italian. « La Colonna » este o galerie « sui generis » creată la început cu scopul de a sprijini şi completa funcţia Casei de Cultură din Milano. Aceasta, la rîndul ei, îşi propunea să stabilească bazele necesare orientării pe un plan de discuţie liberă şi de dialog deschis în direcţia liberalismului laic. De la început, Galeria «Colonna» a manifestat o anumită tendinţă, incepîndu-şi activitatea cu o expoziţie de litografii deosebit de polemice ale lui Daumier. Au trecut şapte ani de la acele începuturi îndepărtate. Galeria «Colonna» a expus de atunci încoace o bună parte din operele realiste create în perioada actuală care este atît de bogată în evenimente de importanţă istorică. Şi încă de la început, preocuparea ei a fost de a strînge la un loc acele opere care reprezintă în mod mai pronunţat adînca frămînţre a epocii, în raport cu marile evenimente politico-sociale, şi aceasta în domeniul cel mai sensibil al culturii italiene, acela al artei.

Preocuparea noastră era de a strînge la un loc aceste opere, nu cu intenţia sterilă a colecţionarului particular, care în cazul cel mai bun, poate să aducă folos colectivităţii de-abia la distanţă de o generaţie, ci cu scopul de a prezenta în ţările socialiste mărturia vie a artei noastre « angajate », unde mesajul ei să poată să ajungă, în mod direct pe planul unei autentice fraternităţi spirituale. Intenţia care inspiră aşadar întreagă această manifestare este aceea de a face cunoscute acum publicului din Bucureşti, iar în curînd publicului din Berlin şi Dresda, operele realizate de mişcarea realistă sau în marginea ei, în cursul ultimului deceniu. Am ales, dintre formulele posibile, pe aceea de a prezenta un număr restrîns de artişti cu un număr de opere totuşi suficient pentru a îngădui un studiu aprofundat al lor. Orice alegere implică însă cu necesitate şi o excludere. Cu toate acestea, în grupul de artişti pe care vi-l prezentăm şi care au avut sau care au în prezent legături cu Galeria « La Colonna » figurează numele cele mai reprezentative ale realismului italian.

Dacă ne mărginim la fenomenul italian, « realismul » este un termen pe care cinematograful l-a făcut cunoscut în lume în anii de după război; el s-a născut însă în limbajul pictural. În anii războiului, ai ocupaţiei, ai Rezistenţei, care au lăsat urme neşterse în viaţa noastră şi care astăzi aparţin istoriei, s-a născut şi s-a dezvoltat o concepţie despre viaţă care avea să reînnoiască profund artele. După 20 de ani de dictatură politică şi de idealism filozofic, care tindea la o izolare intelectuală pseudo-aristocrată, cei mai buni dintre artişti au năzuit să participe direct la viaţă, nu platonic, ci angajaţi în luptă.

O rezistenţă împotriva fascismului existase şi înainte de război: grupurile care se numeau ai celor « şase » la Torino, « Corrente » la Milano şi « Şcoala din Roma » au fost, în domeniul culturii, centre de fervent antifascism. Realitatea politică italiană din primii ani de după război putea fi socotită dezastroasă. Viaţa publică era dezorganizată sub toate aspectele ei, începînd de la organele legislative contaminate de fascism; industria era sărăcită de jaful nemţilor şi de distrugerile bombardamentelor; agricultura, atinsă de flagelul secular al raporturilor feudale, era în criză. În plus, şomajul şi mizeria coexistau cu luxul neruşinat al claselor care deţineau bogăţiile ţării. Poziţia celor mai mulţi dintre intelectuali a fost în acele zile, curajoasă şi inteligentă; literatura, cinematograful, artele plastice au descoperit lumii condiţiile reale de viaţă ale poporului italian şi au susţinut revendicările lor. Numele lor sînt Pratolini şi Quasimodo, Rossellini, De Sica, De Santis, Guttuso şi Levi, pentru a aminti numai pe cei mai cunoscuţi.

Cinematografia realistă, cu filmele « Hoţii de biciclete », « Roma, oraş deschis », « Roma, orele 11 » şi « Soarele răsare încă » a făcut cunoscută acea Italie pe care fascismul o falsificase în mod conştient. Limbajul cinematografic, care este mai imediat şi mai direct, a zugrăvit şi a ilustrat ororile şi eroismul Rezistenţei, rănile care cereau o însănătoşire imediată: foamea de pămînt în sud, şomajul în întreaga ţară. Realismul a fost, aşadar, lansat în întreaga lume prin cinematografie; dar cei care l-au afirmat cei dintîi au fost artiştii, poeţii, scriitorii, pictorii. Grupurile de care am vorbit se împotriviseră, în timpul fascismului, academismului promovat de curentul denumit « Novecento » (sec. al XX-lea), mişcare pseudo-modernistă şi naţionalistă lipsită de orizont, susţinută de fascism. Aceasta ridicase ziduri izolatoare în jurul nostru, ceea ce făcea ca raporturile dintre arta italiană şi curentele europene de cultură să fie întîmplătoare şi clandestine. După 1945, cînd aceste ziduri nu au mai existat, legătura directă cu cultura străină, mai ales cea franceză a luat un caracter entuziast, larg şi eficace, din partea pictorilor. Era o reacţie colectivă împotriva izolaţionismului cultural la care fuseseră constrînşi pînă atunci, un mod de a-şi afirma încă

GIUSEPPE ZIGAINA
Peisaj din regiunea Friuli — ulei

odată poziţia lor anti-academică. S-a produs atunci în conştiinţa artiştilor o mişcare de retragere dialectică, după entuziasmele anterioare; pentru mulţi devenea actuală problema autoconştiinţei şi a descoperirii laborioase a unui limbaj propriu.

Aspiraţia comună spre un nou umanism exprima necesitatea de a se respecta forma în redarea aspectelor particulare ale omului şi ale naturii. Încrederea în progresul omenirii, conştiinţa răspunderii istorice faţă de evenimentele care se acumulau, de răspundere faţă de luptele muncitoreşti şi ţărăneşti, au constituit atunci platforma comună a artiştilor realişti. Dacă s-ar putea valorifica, pe plan concret, aportul la lupta ţărănimii din sud, a unor opere ca: « Cucerirea pămîntului » de *Guttuso* sau « Întoarcerea pe moşia din Fragalà » de *Treccani*; sau dacă s-ar putea aprecia aportul la grevele salahorilor din nord a unor opere ca « Miting pe Cormor » de *Zigaina* şi « Moartea Mariei Margotti » de *Mucchi*, cred că toţi am descoperi valoarea efectivă pe care a avut-o arta lor în sprijinirea cauzei proletariatului.

Deci, putem spune că, prin ceea ce a dat pînă acum, realismul şi-a cîştigat un rol definitiv în istoria artei, fiind mişcarea culturală cea mai vie şi cea mai angajată din anii aceştia de după război.

Unii dintre aceşti pictori se găsesc printre cei pe care îi prezentăm în această « Expoziţie », multe din operele figurînd aici fiind socotite astăzi în Italia drept opere istorice. Dorim ca această manifestare de artă plastică, să fie, după aceea a lui Guttuso, de acum cîţiva ani, cea dintîi dintr-o lungă serie de alte manifestări în cadrul legăturilor culturale dintre Italia şi Romînia.

* * *

Grupul de artişti poartă numele galeriei « La Colonna » care îi prezintă. Vom trasa acum, într-un scurt profil biografic-critic, cîteva date asupra carierii fiecăruia din ei.

Zigaina, unul din cei mai tineri, înfăţişează natura şi chipul oamenilor din Nord. Italia are o varietate climatică atît de mare, dată fiind forma ei alungită, şi o atît de mare varietate de populaţie încît între regiunile din nord şi cele din sud sînt deosebiri profunde: atmosferă, lumină, culori, forme ale naturii se prezintă foarte deosebite pentru un ochi de artist. Zigaina ne înfăţişează peisajul din Friuli în lumina lui rarefiată, cu zăpezile care se topesc, totul într-o fixitate desăvîrşită. Muncitorii şi ţăranii lui, fie că se odihnesc, fie că se strîng în adunări ordonate, au expresii şi gesturi rezervate şi sobre care exclud din limbajul pictural deformările expresioniste. Zigaina s-a născut şi trăieşte în Friuli, aproape de vechea şi legendara Aquileia şi de satul natal al lui Tizian; el are prilejul de a trăi între oamenii şi în peisajul care sînt ai lui, pe care îi cunoaşte şi care i-au inspirat opera. Au devenit faimoase în Italia bicicletele lui, traistele de pînză, aproape un simbol al muncii şi al sobrietăţii muncitorului din provincia Veneţiei. Din 1947 încoace, pictura lui s-a eliberat de rămăşiţele decorativismului pentru a atinge o mai pură şi mai severă corectitudine de stil. Zigaina cunoaşte în adîncime pictura bizantină şi marea pictură veneţiană, de la care a luat somptuozitatea coloritului său: verdele umed, albastrul intens, brunul adînc şi cald, albul strălucitor.

Migneco este sicilian şi este mai în vîrstă decît Zigaina. Cînd era tînăr, Sicilia nu oferea posibilităţi de viaţă, mai ales intelectualilor.

Migneco, după ce a renunţat la studiile de medicină începute la Messina s-a stabilit la Milano. El ar putea fi socotit ca un pictor milanez, deoarece a participat la toate mişcările artistice de la Milano, dar „memoria" sa de om din sud este mereu prezentă în operele lui. In oraşul cenuşiu în care trăieşte de douăzeci de ani, Migneco redă cu atenţie minuţioasă lumea de pescari, de reparatori de năvoade, culegătoare de portocale, ţărani copleşiţi de căldură care se prăbuşesc sub un copac unde adorm, lîngă un chiup cu ulei. Personajele lui, deşi plăsmuite din amintire, nu sînt idilice; într-un peisaj de basm, ele aparţin totuşi realităţii deşi apar învăluite parcă într-o lumină cosmică, asemenea plantelor sau pietrelor, strivite, ca şi acestea, de o lumină neîndurătoare. Sicilia lui Migneco chiar arhaică în aspectele ei este totuşi modernă în sentimente. Artistul a realizat în pictura lui o sinteză a înclinaţiei lui naturale spre genul decorativ cu redarea realistă a vieţii.

Istoria lui *Bueno*, artistul şi omul, se deosebeşte de a celorlalţi, întrucît ca spaniol, el a avut o formaţie culturală diferită. Născut şi trăind în Spania pînă la 10 ani, a fost apoi la Geneva, iar la 20 de ani la Paris; el poate fi considerat un realist « avant la lettre ». În 1937, a expus la Paris tabloul « Miliţianul rănit » (aflat astăzi la Muzeul Goya di Castres), iar un critic, pe atunci faimos, a exclamat atunci că tînărul spaniol care în plină orgie formalistă se prezenta ca un realist, pe linia marii tradiţii spaniole, era adevărata revelaţie a Salonului de toamnă. Întreaga presă a manifestat aceeaşi admiraţie: tînărul de 22 de ani devenise celebru. Dar destinul lui se schimbă dintr-odată la izbucnirea războiului. Venit în Italia pentru a studia pictura italiană, a rămas aici; iar Florenţa unde se oprise doar ca să-şi petreacă vacanţa deveni oraşul lui, unde s-a şi stabilit. Astăzi, el este socotit drept un pictor italian, chiar dacă în pictura lui se pot regăsi urme ale tradiţiei iberice. Realismul lui Bueno se naşte dintr-un imbold lăuntric, artistul se situează întotdeauna de partea celor asupriţi şi slabi. Neuitatul lui « Miliţian », simbol al tragediei spaniole, aminteşte de copilăria lui tristă petrecută la periferie, de tăietorii de trestii cu privirea tristă şi pierdută (pe care i-a pictat în Brazilia), de micile slujnice cu « privirea lor de oiţe ».

« Siesta », una din lucrările prezentate aici, are, cred, o importanţă deosebită, deoarece introduce, în limitele unei linii tradiţionale, conţinuturi moderne. In celelalte opere, în « Natură moartă » şi « Copii la periferie », Bueno a făcut o alegere severă a mijloacelor sale de expresie, pentru ca să atingă, prin esenţialitate, un mesaj poetic mai precis. Salvatore Quasimodo a comentat astfel noul limbaj al artistului: « Copiii spanioli » ai lui Bueno sînt copiii satelor noastre din sud sau din oricare altă ţară; dar personajele se impun memoriei, sînt « individualizate ».

Foarte deosebit de Treccani, de Bueno şi de Mucchi, care au trăit întotdeauna într-un mediu de înalt nivel cultural, este *Francese*, care s-a născut şi apoi a trăit ani de zile într-o zonă rurală a Piemontului, lîngă Novarra, unde viaţa ţăranilor este aspră şi întunecată. Această lume, a cărei viaţă a împărtăşit-o, el a reprezentat-o într-un limbaj natural şi eficace. Talentul lui viguros s-a arătat încă din anii cînd era elev la Academie; unul din maeştrii lui de pe atunci, Manzù,

GIUSEPPE ZIGAINA, Întoarcerea din pădure — ulei

este şi astăzi unul din cei care îl preţuiesc cel mai mult. « Veghile », pe care le prezentăm aici, evocă aspecte din viaţa ţăranilor redate într-un limbaj pictural anti-academic, poate aspru încă, dar pregnant. Ritmul larg al compoziţiei, siguranţa şi soliditatea desenului, sobrietatea culorii exprimă pe deplin aspectele unei lumi care se sbate încă în negurile neştiinţei.

Începuturile lui *Treccani* au fost şi ele grele, într-un anumit sens. Faptul că s-a născut într-o familie a marei burghezii din Milano a fost pentru el o greutate de învins. A trebuit să ducă o luptă grea, nu numai spre a-şi realiza vocaţia, a-şi afirma crezul social dar şi pentru a se impune ca pictor. Treccani a urmat studii tehnice şi a devenit inginer la 21 de ani; de aici înainte însă el intră în mişcarea culturală a Milanului ca poet, autor dramatic şi pictor, publicînd totodată la revista « Corrente » şi înfiinţînd Galeria de Artă cu acelaşi nume. Între 1937—1943, în anii cei mai întunecaţi ai fascismului, revista şi Galeria « Corrente » au fost un mijloc de a trezi conştiinţa unei generaţii care trăise fără a cunoaşte lumina libertăţii şi care atunci, şi cu ajutorul acesteia se pregătea de luptă. Prin poziţia lui ideologică, Treccani, a fost îndemnat în anii de după război, să apere, prin arta lui, drepturile claselor oprimate. Subiectele lui obişnuite sînt viaţa din fabricile periferiei Milanului sau a Parisului, pe care o cunoştea foarte bine şi pe care o simţea cu o intensitate aproape dureroasă; pe de altă parte, a redat în pictura lui ţinuturile cele mai sărace din sud, cu populaţia lor care, ţinută secole întregi în mizerie, îndrăznea acum să se revolte. Treccani a luptat pentru Melissa, una din comunele cele mai sărace ale Italiei, unde a şi fost ales asesor, fiind apoi părtaş la luptele sîngeroase ale acestor ţărani desperaţi. Aceste experienţe au fost rodnice pentru el: unele din operele cele mai bune ale lui Treccani aparţin seriei calabreze, ca « Întoarcerea pe moşia din Fragalà » şi « Pe pămînt ».

FRANCO FRANCESE, Veghea — ulei

SAVERIO BUENO, Siesta — ulei

GIUSEPPE MIGNECO, Văcari — ulei

Ocuparea pămînturilor necultivate din Calabria şi-a avut martirii ei. Supravieţuitorii, prieteni şi rude ale celor căzuţi, au vrut cu orice sacrificiu, să le ridice un monument: acestea sînt datele concrete ale acestei întoarceri pe moşia din Fragalà. Personajele tabloului sînt bine individualizate. Pentru fiecare, Treccani a făcut mai multe portrete înainte de a încerca marea compoziţie; iar această muncă de pregătire a dat un rezultat pozitiv. Bărbaţii şi femeile reflectă pe chipul lor acelaşi protest dureros, aceeaşi voinţă de a continua lupta şi în numele celor căzuţi, — ceea ce reuşeşte sa dea o unitate compoziţiei — printr-o expresie care atinge maximum de tipizare, simţul estetic dominant, conferind scenei solemnitate, fixînd valoarea ei în timp.

În celălalt mare tablou, « Pe pămînt », fuziunea se obţine printr-o realizare formală fericită. După ceasuri de drum istovitor, zilierii au ajuns în sfîrşit la locul lor de muncă. Îşi pun traistele jos, aduse pe spinarea catîrilor, se aşează să se odihnească. Este o lucrare complet realizată, prin echilibrul ei clasic, prin culoarea sobră dar perfect evocatoare, prin redarea psihologiei personajelor care exprimă mîndria lor nativă.

Celălalt izvor al inspiraţiei lui Treccani, este peisajul industrial (desenele lui de la Aubervilliers sînt deja faimoase) al Parisului şi Milanului. De asemenea îl atrage pe pictor ceea ce este încă nobil şi elegant în arhitectura vechiului Milano (Milanul lui Stendhal) care dispare treptat sub asaltul tîrnăcoapelor edilitare. Peisajele milaneze ale lui Treccani sînt sortite să devină prin poetica lor elocventă, documentul cel mai preţios al deosebitei frumuseţi arhitectonice a oraşului, din păcate azi mult ciuntită.

Mucchi este socotit astăzi drept un pictor milanez, deşi s-a născut în Piemont. Încă din tinereţe, el a participat la mişcările culturale antifasciste şi anti-academice din Milano şi a fost printre întemeietorii publicaţiei şi Galeriei « La Corrente ». Ca şi Treccani posedă o diplomă universitară. Între altele, este unul din reprezentanţii de seamă ai Societăţii Europene de cultură. A fost şi un teoretician al realismului, nu numai unul din exponenţii lui de frunte pe planul realizărilor de azi. Ca artist, ca om de Cultură cu orizonturi largi, a urmărit dezvoltarea şi criza artei în ţările europene; cunoaşte mai ales fenomenul de regres care a urmat expresionismului german; este astăzi, în această ţară, un

Sus:

TRECCANI, Întoarcerea pe moşia din Fragalà — ulei

Jos:

GABRIELE MUCCHI, Bombardament la Gorla — tempera

susţinător al renaşterii artelor (pictură, literatură, teatru); la « Berliner Ensemble » a pictat decorurile pentru « Liolà » de Pirandello. Mucchi a locuit mult timp în Germania, ca profesor la Academia din Berlin. Ca pictor, cu toată vastitatea informaţiei lui culturale el se apropie totuşi cu o extraordinară prospeţime de lumea ţăranilor, pe care a ştiut s-o redea, în aceeaşi manieră picturală, deopotrivă în momentele ei eroice (partizani spînzuraţi, moartea Mariei Margotti) ca şi în munca ei zilnică. « Bombardament la Gorla » este o operă în care realismul se manifestă în modul cel mai energic, polemic şi dramatic. Pictorul a simţit profund patosul luptei anti-fasciste, al luptei partizanilor, al luptei sindicale. De aceea a ştiut să exprime, tot atît de direct prospeţimea unei scene de muncă agricolă ca şi dramatismul unei execuţii prin spînzurătoare. A văzut aceste lucruri dinlăuntrul său, deoarece a participat la lupta antifascistă, iar după eliberare a trăit multă vreme printre ţărani, lucrînd şi discutînd cu ei despre munca lor.

Din aceeaşi şcoală milaneză face parte şi *Sassu* care, după tată este sard. S-a născut la Milano, a participat cu entuziasm la toate mişcările culturale. În raport cu vîrsta, cariera lui Sassu este cea mai lungă, deoarece ca să-şi cîştige existenţa, a început să lucreze ca pictor de la 14 ani. Sassu are o uriaşă capacitate de muncă şi o extraordinară promptitudine în a deveni stăpîn pe imagine şi în a o reproduce. Are un talent înnăscut excepţional, astfel încît drumul lui nu a fost, spre deosebire de al altora, ca Treccani de pildă, o cucerire obositoare. Încă de tînăr, el a creat opere care şi-au păstrat şi astăzi valoarea. (« Cicliştii », « Conciliu de episcopi »). Anii în care şi-a încheiat formarea lui de artist au fost, ca şi pentru cei mai buni din generaţia lui, ani foarte grei; fascismul închisese porţile ţării, izolînd-o de cultura europeană. Pictura franceză, pe care tinerii o admirau atunci mult mai mult decît astăzi era cunoscută doar prin reproduceri. Marea aventură din tinereţe a lui Sassu a fost, în adevăr, călătoria la Paris. Aici, i-a admirat pe Delacroix şi Géricault. Culoarea « fauve »-ilor şi tonul eroic al unei anumite picturi franceze au rămas apoi ca elemente fixe în pictura lui Sassu, a cărui carieră nu a cunoscut multe sinuozităţi. El este unul din cei puţini pe care nu i-a ispitit niciodată experienţele cubiste sau abstracţioniste. Poate pentru că filonul lui de inspiraţie umană este atît de bogat, de variat, şi de necesar, încît nu ar putea să se oprească asupra unor scheme picturale rigide. Operele lui sînt deseori polemice, lucrate în tonuri violente, « populiste ». Una din operele lui cele mai mature este aceea care reprezintă o grevă, intitulată « Oameni » şi care nu vădeşte nimic din acel retorism eroic pe care Sassu l-a întîlnit în culori bine dozate la Delacroix. « Conciliu de episcopi » este o lucrare anterioară, realizată stilistic în culori bine dozate. Rezultat recent al unei călătorii în China, este o pînză mare în care Sassu a redat cu tot elanul temperamentului său, atitudinea de senină încredere a tineretului din China nouă. Oricine vede greutatea unei asemenea reprezentări, în care există pericolul de a se cădea într-un exotism superficial şi fără conţinut. Dar trebuie să spunem că dincolo de artist, se află omul care participă cu toată capacitatea lui intelectuală şi sentimentală la realizările politice şi sociale ale acestei ţări extraordinare. Iată de ce această operă se dovedeşte a fi directă şi sinceră, iar elementele exotice apar aici perfect asimilate poeticei picturale a lui Sassu. Sînt şi aici teme de legendă: cai cu coamă lungă care aleargă de-a lungul apelor, evocînd amintiri din mitologie, — sau care se cabrează privind spre un cer ce sugerează un decor dramatic. Operele sale cele mai profunde şi cele mai valoroase sînt însă cele inspirate din viaţa socială şi politică. Adeziunea la realism dovedeşte dragostea lui pentru om, pentru eforturile sale.

În această succintă prezentare mă voi mulţumi doar să-l amintesc pe cel care este fruntaşul recunoscut al realismului, bine cunoscut în România şi în toată Europa: Guttuso. Voi vorbi însă despre un altul din principalii protagonişti ai acestei mişcări, chiar dacă din opera lui am expus aici un singur tablou: *Armando Pizzinato.* Acest pictor venețian care aminteşte, în albastrul palid al cerurilor sale pe Giambellino, are o formaţie culturală de înalt nivel şi reflectă în operele sale tradiţia picturii veneţiene. El predă pictura la Academia de Arte Frumoase. În anii de profesorat la Parma (acum e transferat în oraşul natal, la Veneţia) a lucrat acolo o mare frescă în care, în contrast cu legile picturii academiste a introdus temele vieţii de toate zilele, folo-

sind totuşi limbajul « nobil » al tradiţiei clasice, cu o tehnică demnă de cei vechi pe care i-a studiat cu dragoste. Realitatea, în aspectele ei sociale şi politice, este mereu prezentă în conştiinţa lui socială, şi multe din operele sale sînt inspirate de Rezistenţă (la care a participat activ) şi de luptele sociale. În pînza pe care o prezentăm aici, el înfăţişează teribila inundaţie din regiunea Polasina, în 1952, provocată în mare parte din lipsa de prevedere a cercurilor guvernamentale, şi mai puţin de fatalitatea oarbă a calamităţilor naturale. Emoţia conţinutului este măsurată, excluzînd din elementele dramatice orice accent deformator, în sens expresionist.

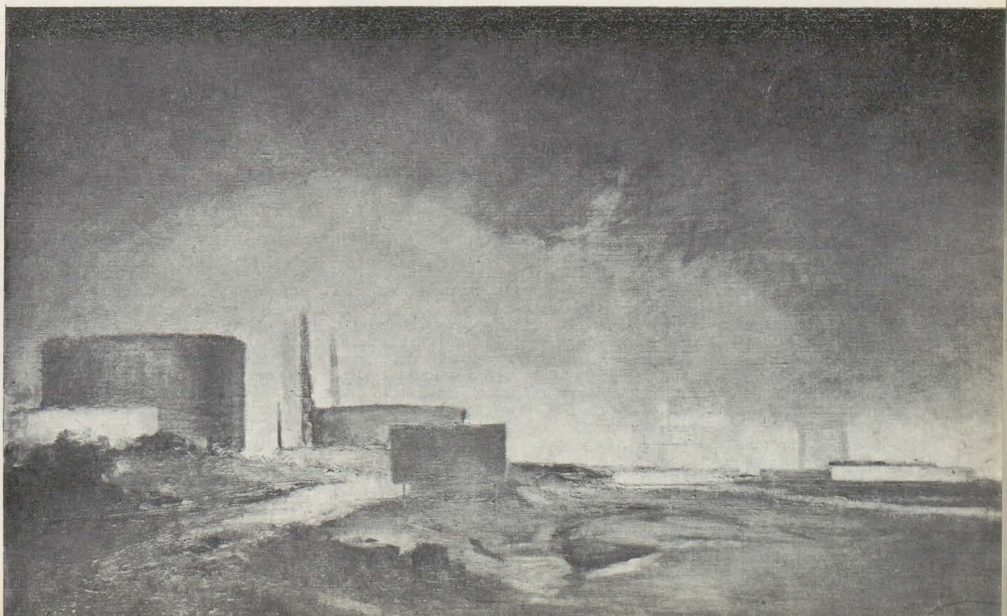
Culoarea lui derivă de la maeştrii veneţieni prin transparenţa şi puritatea tonurilor. Această operă este — după părerea mea — o operă fundamentală în curentul realist, deoarece conţinutul actual este redat prin mijloace care, deşi moderne, sînt legate de tradiţie.

« Şcoala din Roma », despre care am vorbit în introducere a fost întemeiată de o femeie de o inteligenţă deosebită, Antonietta Raphael, căreia i s-au alăturat Scipione şi Mafai. Îndrăgostiţi de farmecul Romei arheologice şi papale, cei trei artişti au inventat o paletă anumită pentru oraşul viziunii lor poetice. Roma papală a lui *Scipione*, care a murit tînăr, este brăzdată de luciri sinistre, apăsată sub greutatea cupolelor roşietice, şi constituie una din interpretările cele mai viguroase şi originale ale spiritului profund şi tainic al unui oraş.

Mafai, care trăieşte şi lucrează la Roma, a dat o reprezentare elegiacă a oraşului său. Peisajul roman pe care ni-l prezintă este tipic pentru marele colorist, şi tot astfel, sînt toate naturile lui moarte, între care deosebit de valoroasă este acea care înfăţişează canari morţi, exprimînd o desperată tristeţe şi care a fost pictată în 1943. Era perioada în care Mafai picta, în afară de celebrele lui flori, o serie de scene, amintind pe Goya : împuşcarea condamnaţilor şi scenele de tortură în care naziştii au rolul călăilor. Aceste lucrări sînt puţin cunoscute în Italia, deoarece pictorul nu a consimţit niciodată să le expună. Odată, cînd ele vor fi cunoscute, vor constitui o pagină măreaţă, nu numai ca document al timpurilor, dar şi pentru istoria picturii contemporane. În schimb sînt foarte cunoscute în străinătate florile lui celebre, pieţele şi birturile lui în care culoarea dobîndeşte o valoare lirică. Mafai este universal recunoscut ca un mare maestru al culorii, cu nimic inferior celor vechi.

Cu totul deosebit este tînărul pictor din Roma, *Francesco del Drago*. El trăieşte în Sabine, în peisajul care i-a fost scump lui Horaţiu. A început să picteze pe urmele lui Guttuso, alegîndu-şi temele care corespundeau dragostei lui pentru lumea ţărănească în care trăieşte. La 50 km. de Roma, la Filciano, ţinutul şi viaţa oamenilor au aspecte şi atitudini antice. Del Drago trăieşte astăzi ca un democrat sincer în ţinutul unde strămoşii lui au trăit ca moşieri. Iubeşte natura aceasta de o frumuseţe severă, după cum iubeşte tovărăşia ţăranilor. S-a convins însă că nu poate renunţa la cuceririle picturii moderne, care, după părerea lui, ating culmile cele mai înalte în şcoala artistică a Parisului. Prin aceasta el este în contradicţie cu unii critici realişti care văd în opera lui o discrepanţă între tematică şi limbajul cosmopolit şi consideră pictura lui decorativă. În ce mă priveşte, consider că preocupările formale excesive şi aderarea la forme care nu-i sînt proprii fac ca emoţia sinceră

Sus:
ALDO BORGONZONI,
Întîlnire la periferie — ulei



IVAN KETOFF, Periferia — ulei

FRANCESCO DEL DRAGO,
Țărani din Sabine — ulei

a lui Del Drago să-și piardă din intensitate. Totuși, chiar în aceste pînze, în care nu este greu să găsești un reflex al admirației sale pentru Dufy sau Pignon, observi legătura strînsă care îl apropie de pămînt și de om, ceea ce face să i se ierte păcatul de formalism în mod deschis afișat.

Ivan Ketoff, deși are un nume curat rusesc, este italian prin naștere și formație. Este fiul unor intelectuali ruși care, cu mult înaintea nașterii lui, s-au exilat din patrie, pentru a se salva de tirania poliției țariste. Tatăl avea de altfel destule motive pentru a nu dori să rămînă în patria sa: făcuse doi ani de închisoare la fortăreața Petru și Pavel și șapte ani în Siberia. Ketoff s-a născut și a trăit la Roma pînă la 22 de ani; a renunțat la studiile tehnice, pe care le începuse, pentru a se consacra picturii; la Roma s-a lăsat antrenat în mișcarea futuristă, deși în mare parte nu era de acord cu ea. Ketoff este atras de două experiențe diferite, în direcții deosebite, așa cum se întîmplă cu mulți artiști ai generației sale, ceea ce nu este cazul tinerilor din ultima promoție. Linia lui expresivă se dezvoltă în două direcții: spre o artă decorativă, în care se resimt înclinațiile lui din tinerețe pentru rafinamentul francez formal (rafinamentul lui Matisse, spre a preciza) și spre realism, în care mai dăinuie în ultimă instanță, o parte din experiențele lui picturale, anterioare, futuriste și post-cubiste. Astfel în picturile lui redînd periferia orașelor străbătută de fișiile de lumină ale farurilor, se regăsesc uneori ecouri ale futurismului, ca și în peisajele industriale unde fabricile sînt toate închise, înghețate, netede, iar șoselele asfaltate îți dau impresia că duc spre necunoscut.

Cețurile acestea însă sînt risipite de căldura pe care o împrăștie în jurul ei figura omenească introdusă în mijlocul peisajului industrial, așa cum o vedem în « Muncitorul care citește ». În frumosul tablou « Periferie » se pot recunoaște ușor elemente romantice, deși ele apar reținute, virile. Această periferie e țara nimănui: orașul se pierde cedînd loc terenului viran unde zac risipite resturi de fierărie, unde numai printr-o întîmplare fericită mai poate răsări cu greu o floare și unde se înalță, pe catalige, firmele publicitare. Atmosfera este puternic realizată. Pe plan sentimental și artistic, Ketoff este un pictor stăpîn pe meșteșugul său, matur, și care se află astăzi la o cotitură a carierii sale.

Alături de acești pictori care s-au afirmat prin personalitatea lor, tînărul *Fachin* se prezintă pentru prima oară într-o expoziție de această factură. Consider că aspectele picturii sale sînt modeste, dar nu lipsite de mesaj poetic. « Autoportretul » său și « Portretul unei copile » sînt compoziții bune, chiar dacă urmăresc pitorescul oarecum în felul lui Modigliani, peisajele lui au unele tonuri de verde izbitor, dulce sau intens, și dovedesc o observație atentă a naturii ca și o înregistrare a ei filtrată prin sensibilitatea personală și printr-o memorie care transformă impresia în poezie.

Borgonzoni este din Medicine, în provincia Emilia, în apropiere de Bologna. Este unul din cei mai fervenți susținători ai realismului, la care el a ajuns iubind omul și viața. În aceasta Borgonzoni a fost ajutat de diferitele exemple formale, care erau bine cunoscute și pe care și le-a asimilat pe deplin. Reprezentarea atinge la el o mare măestrie picturală, epică sau lirică, în virtutea unei pricepute cunoașteri a mijloacelor, ceea ce o împiedică a se coborî la nivelul ilustrației. Pictorul știe să extragă, din mediul de viață al provinciei sale, gesturi și atitudini pe care le redă cu acea precizie expresivă ce dovedește legătura lui morală cu lumea pe care o înfățișează. Operele lui, prezente în această Expoziție, dovedesc capacitatea de a transforma în emoție artistică, aspecte și fapte de fiecare zi pe care artistul le-a cunoscut în formele lor cele mai obișnuite, atît la periferia Bolognei (« Așteptare » și « Întîlnire la periferie ») cît și în « Figuri » și « Maternitate » inspirate din regiunea Comacchio unde trăiește o populație care este printre cele mai sărace ale Italiei.

Borgonzoni și-a dovedit însușirile și în presă. În forma unor povestiri populare, el a redat istoria poporului său de la asuprirea fascistă pînă la atrocitățile naziste (masacrul de la Marzabotto) la Eliberare și la Ocuparea pămînturilor; frescele lui decorează pereții « Camerelor de muncă » din Medicine și Vignola.

* * *

În această scurtă prezentare a realismului italian, consider util să adaug, în scopul de a extinde și mai mult cunoașterea acestei mișcări artistice, un grup de opere selecționate aparținînd fiecare cîte unui alt pictor. Unii din acești pictori sînt cunoscuți. Îi citez pe Carlo Levi și Corrado Cagli. Alții sînt mai puțin cunoscuți; toți posedă însă o mare probitate artistică.

Doresc să închei aceste note cu o pagină pe care un valoros critic englez, John Berger, a dedicat-o expoziției pictorilor realiști italieni ai Galeriei « Colonna », organizată acum doi ani la Leicester Galleries din Londra:

« Pentru a explica pe deplin cum s-a produs aceasta mi-ar trebui o carte. Dar, reducînd lucrurile la expresia lor cea mai simplă, rezultă că această artă este proprie unui mare număr de italieni, artiști și intelectuali care au înțeles că nu se pot realiza decît dacă devin purtătorii de cuvînt ai poporului lor. Mulți dintre acești pictori s-au format în timpul războiului cînd au luptat ca antifasciști neînfricați. Aceasta nu le-a dat talentul de pictori, dar le-a dat o mare superioritate asupra contemporanilor lor ».

Artiștii prezenți aici nu suferă de sterilitate. Ei știu acum că sensibilitatea este o însușire a sufletului. Din punct de vedere stilistic, opera lor este foarte variată; nu există o formulă unică pentru a reda realitatea. Formula este cel mult aceea de a se apăra de izolare și academism. Dar opera lor are, cred, o calitate comună, care este în parte rezultatul atitudinii lor față de viață și în parte produsul tradiției italiene a artei. Este vorba de acea calitate pe care Berenson o numea a « valorilor tactile »: tangibilitatea.

Acești pictori nu reprezintă ei singuri mișcarea realistă italiană, dar fără ei aceasta nu ar fi devenit ceea ce este astăzi pentru avangarda artei europene.

Cu retrospectiva LASCĂR VOREL, consemnăm un eveniment plastic de seamă, cuprinzînd elemente oarecum tulburătoare. Este vorba de un artist romîn care pătrunde în conştiinţa noastră la 40 de ani după moartea sa. Aproape necunoscut, Lascăr Vorel va putea fi drămuit la dreapta lui valoare, de-abia de acum înainte. În meritoasa trudă de reconsiderare a tot ceea ce este viu, valabil plasticeşte în patrimoniul trecutului nostru, strădania lui Petru Comarnescu, organizatorul acestei retrospective, este vrednică de toate laudele. Insufleţit de un entuziasm generos, Petru Comarnescu, a izbutit să strîngă pentru acest început, un material interesant. Cele aproape 35 de guaşe şi desene precum şi uleiurile, 15 găsite pînă acum, sînt lucrări inegale, mai ales acestea din urmă. Dar opera de desenator satiric a lui Lascăr Vorel este neobişnuit de semnificativă.

Din lucrările expuse în această retrospectivă, încă destul de parţială, pare-se, ne putem da seama că e vorba de o sensibilitate destul de complexă, destul de bogată şi de o mare receptivitate.

Spuneam cu alt prilej, că dacă diletantul inferior, veleitarul lipsit de adîncime, cochetînd superficial şi fără simţul răspunderii cu preocupări, viziuni şi maniere diferite, adesea contradictorii, închipuie o calamitate a pseudoculturii moderne, în schimb diletantul superior, fenomen încă insuficient analizat de psihologia şi estetica epocii noastre, întrupare vie a curiozităţii intelectuale fecunde şi a unei sensibilităţi artistice fremătătoare, a trăirii dialectice a fenomenului de cultură în complexitatea lui, poate constitui una din podoabele epocilor de frămîntare, de explorare spirituală, de renaştere socială şi etică.

Se pare că Lascăr Vorel este un prototip romînesc al unui asemenea exemplar şi într-o măsură pe care n-o putem încă determina, poate redusă dar interesantă, un deschizător de drumuri.

Revine în minte în această ordine de idei opera de desenator umoristic şi satiric a lui Şirato, neglijată multă vreme. Ea este bogată şi ar trebui s-o inventariem. Este sigur că în această muncă de ani de zile (vezi mai cu seamă paginile revistei Furnica) desenul foarte simplificat al lui Şirato este tributar, mai mult lui L. Vorel şi mai puţin lui Iser.

LASCĂR VOREL, Lovitura de pistol a cabotinului — guaşă în alb şi negru

L. VOREL, Cancanierii — guaşă în alb şi negru

Lucrul cel mai de seamă însă, ar fi stabilirea raporturilor dintre evoluţia lui Lascăr Vorel ca viziune şi manieră, ca linie mai ales, şi evoluţia desenelor lui Georg Grosz.

Georg Grosz este unul dintre marii desenatori satirici ai epocii noastre. Rolul său în evoluţia graficei moderne satirice este hotărîtor. Prin el pitorescul anecdotic, poanta umoristică facilă primesc lovituri mortale pentru sensibilitatea plastică şi grafică a epocii noastre. În cadrele realismului critic, Grosz înseamnă o forţă de pamflet plastic de o rară putere de demascare şi de un nivel artistic excepţional. Forţa de sugestie, de revelaţie a personagiilor sale, figură, gest, mimică, atitudine, punere în pagină — se înscrie în marea tradiţie de analist critic necruţător al racilelor sociale, al abceselor morale celor mai ascunse, celor mai tăinuite, pe marea linie Breughel, Callot, Hogarth, Goya. Georg Grosz, se impune opiniei publice progresiste germane şi apoi mondiale, după sfîrşitul primului război mondial.

Dar lucrările lui Lascăr Vorel, *Politică înaltă* şi *Industrie grea germană* sînt publicate de revista « Der Komet » din München în 1912.

Lovitura de pistol a cabotinului şi mai ales *Cancanierii* conţin tulburătoare similitudini de stilizare, de expresivitate aproape expresionistă, mai ales în şarja grotescă a figurilor diforme (bărbi, dentiţie aproape macabră, ochi încercănaţi cu alterări patologice, tensiune de imagerie grand-guignol-escă, contraste de lumini şi umbre aproape halucinante, rictusuri lugubre etc. Sub mănuşe, degetele apar tumefiate ori stîlcite, etc.).

Cancanierii lui L. Vorel poartă data 1916, cînd G. Grosz nu se impusese încă opiniei publice.

Trebuieşte verificată afirmaţia că Vorel a colaborat cu ilustraţii la revista « Rotte Fahne ».

În cadre cu mult mai reduse, desigur, ar fi totuşi interesant să ştim dacă Georg Grosz este tributar cît de cît, intuiţiilor de viziune şi stil ale lui Lascăr Vorel, ori dacă este vorba de o evoluţie paralelă, atît de timpuriu oprită la artistul romîn.

În orice caz, în expoziţia aceasta nu găsim nici o urmă de academism münchenez pseudomodernizat, secesionist. În uleiuri, descoperim în peisaje, timide încercări de integrare într-o

viziune lirică, poate uneori cam sentimentală la Vorel, a peisajului romînesc. Vibrația sufletească, accentul intim pot fi desluşite. Stîngace uneori, atmosfera de sinceritate răscumpără şovăirile tehnice iar accentul intim este de netăgăduit. Există o nuditate, o oroare de artificial care vădeşte ura împotriva falselor rafinamente.

Dar guaşele şi desenele, grisaille-uri cu efecte de camaieu dramatic, vădesc nu numai un artist cu pătrunzătoare intuiţii ci şi cu un nivel plastic cu totul remarcabil. Lipseşte doar optarea viguroasă şi închegarea, organizarea consecventă a cuceririlor obţinute în expresie.

Lucrările păstrează caracterul de explorare, deşi nu de tatonare. Mai lipseşte însă, trebuie s-o recunoaştem, acea creştere organică caracteristică marilor creaţii. Faţă de o personalitate multilaterală şi de greutăţile excepţionale, faţă de o viziune inedită, atît de inovatoare în desenul satiric de înalt nivel artistic, moartea timpurie lămureşte frîngerea acestei evoluţii începută atît de remarcabil.

* * *

Deşi pictura LUCIEI DEMETRIADE BĂLĂCESCU are farmec, fiind de un pitoresc plin de expresivitate, nu poate găsi în orice retină receptivitatea necesară. Chiar poate da naştere la oarecari neînţelegeri, legate pe de o parte de sensibilitatea pictoriţei, laolaltă complexă, rafinată şi exprimîndu-se într-un limbaj relativ simplu, iar pe de altă parte, acest limbaj simplu înrudit cu prospeţimea de notaţie a viziunii directe, poate nelinişti privitorul fără îndestulătoare educaţie picturală.

Departe de caligrafismele unui academism steril, ca şi de excesele de analiză cromatică ale post-impresionismului, imaginile predilecte ale Luciei Demetriade Bălăcescu, mai ales în peisaj, ţin de emoţia directă, de comuniunea intimă cu valorile de sensibilitate ale priveliştii de oraş. Artista este obsedată de parcuri, de case vechi bucureştene, cu poezia lor tainică, de nuanţă uneori nostalgică, uneori chiar anacronică, perceperea şi transpunerea picturală are însă un accent de contemporaneitate, de vibraţie intimă foarte actual.

Pricina adevărată este că aceste imagini închid întrînsele mesajul unei sensibilităţi bogate şi nealterate de falsă cultură. Emoţia în aceste peisaje are un accent omenesc de netăgăduit, care în reprezentarea omului este mult mai puţin convingătoare. Tocmai excesul de freamăt, bogat în rezonanţe senzuale şi nevoia de poezie, cu transpuneri fanteziste, uneori aproape copilăreşti, împiedică artista să redea echilibrat imaginea omenească. Dar în peisaje, aceste daruri, *sublimîndu-se*, capătă un plus de linişte, tensiunea lăuntrică ajunge la o poezie adesea intensă, fără transpuneri arbitrare; gratuităţile de linie jucăuşă, cochetînd cu arabescul uneori prea liber, sînt aci rare şi nu dezechilibrează viziunea. Astfel, poezia lucrurilor mute capătă în imaginile Luciei Demetriade Bălăcescu accente de remarcabilă autenticitate. Împletirea de sonorităţi cromatice, mergînd de la tonurile reci, sumbre, dramatice, pînă la cele mai calde şi mai vibrante, realizate prin dozaje subtile dar necerebrale, sub care un instinct pictural viguros, păstrează mai totdeauna savoarea spontaneităţii — conferă interioarelor sale şi peisajelor, acel farmec de care vorbeam la început, care reabilitează noţiunea de pitoresc pictural. Într-adevăr, nu este vorba de pitorescul facil, nici de notaţii anecdotice, minore, sentimentale, ci este vorba de o adevărată pictură încărcată de conţinut omenesc. Cerurile în peisajele expuse, vădesc aceeaşi intimă comuniune şi înscriu adesea nuanţe de o gingăşie aproape lirică, redate cu mijloace simple, cu accente tinereşti cuceritoare. Florile păstrează o rară savoare şi duc mai departe evoluţia poeziei florale din pictura romînească. Iar în pasteluri, tainice obsesii din vibraţia unui Luchian, stăruiesc — deşi imaginea este legată de evoluţia retinei actuale şi beneficiază de acel accent de contemporaneitate, atît de preţios, în măsura în care elimină falsele rafinamente.

Într-adevăr, dacă în evoluţia de acum înainte, Lucia Demetriade Bălăcescu va izbuti să înlăture consecvent aceste false rafinamente, dacă va izbuti să adîncească darurile sale de sensibilitate, forţa sa de savuroasă notaţie, conţinutul omenesc va putea creşte şi mai mult, valorificînd imagini, adesea obsedante ca bogăţie sufletească, echilibrîndu-şi astfel şi compoziţiile.

Compoziţiile au fragmente uneori foarte interesante, vii şi sugestive, dar sînt mult mai puţin convingătoare plasticeşte, neînchegîndu-se îndestulător. Imaginea, oricît de liber stilizată, trebuie să cuprindă logica ei proprie, pe propriul ei plan de stilizare, de transpunere vizuală. Oricît de liberă, structura intimă a unei imagini trebuie să rămînă coerentă, organică. Dar în compoziţiile Luciei Demetriade Bălăcescu, cele două chiar trei compartimente ale imaginii nu se acordă îndestulător nici plastic nici cromatic. Elaboraţia, fazele pregătitoare, desenele care să îngăduie integrarea progresivă, unitară, acordarea intimă a fragmentelor, toate aceste elemente fiind neîndestulătoare, imaginea nu se *compune* şi rămîne la un aspect de improvizaţie. Dar aci elementul pitoresc al improvizaţiei, în loc să fie cîştig, este principiu de anarhie plastică. Imaginea rămîne interesantă dar neliniştitoare, nematură, neconvergentă.

Mult mai matur ni se pare portretul pictoriţei Wanda Sachelarie Vladimirescu, în care accentul de seriozitate, adîncirea fizionomiei, vădesc o explorare în *adîncime*, deşi transpunerea rămîne liberă. Însă expresivitatea acestui portret beneficiază de un substrat de observaţie pătrunzătoare, de un fond de percepere realistă ca punct de plecare, în vreme ce excesul de fantezie în compoziţii se răzbună, împiedicînd coerenţa şi adîncirea plastică şi umană a imaginii.

* * *

Dacă expoziţia Luciei Demetriade Bălăcescu din toate cele trei săli « Nicolae Cristea », cuprindea 15 ani de activitate plastică şi era bogată şi variată poate excesiv, expoziţia DAN IALOMIŢEANU, din Calea Victoriei s-a prezentat mult mai modest, vădind în chip caracteristic perioada de criză prin care trece pictorul.

Lucrările dezarmează însă prin sinceritatea lor netăgăduită, deşi la unele dintre ele nivelul pictural apare discutabil tocmai prin lipsa de contemporaneitate autentică, aşa de pregnantă în realizările Luciei Demetriade Bălăcescu.

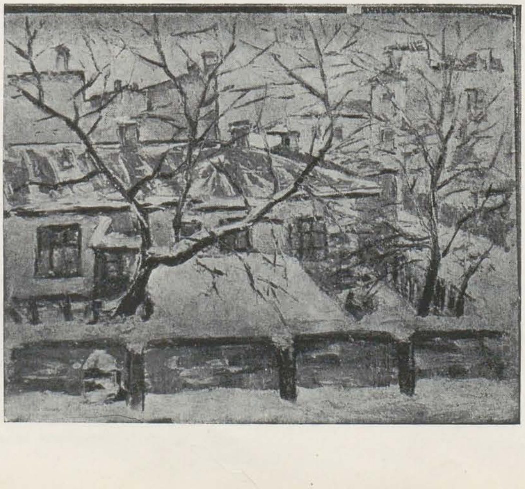
Este adevărat că Ialomiţeanu se mişcă în cadrele unei viziuni aproximativ andreesciene, nu pe linie de formulă artificială ci prin afinitate sufletească. Sentimentul naturii este covîrşitor, dar în sensul că mai ales omul este covîrşit în faţa naturii, şi obsesia viziunii Andreescu, insuficient transpusă personal, insuficient adîncită temperamental, îi ţine loc de exprimare personală.

Sensibilitatea artistică propriu-zisă nu izbuteşte încă să se manifeste valabil. Afirmaţia temperamentală, confesiunea pe plan estetic, elaborarea personală sînt neîndestulătoare.

Din această pricină sinceritatea pierde din valoarea ei pe planul expresiei artistice şi duce la acea senzaţie a « văzutului », a acelui « déjà vu », deşi un ochi deajuns de perspicace îşi dă seama că nu are de a face cu nici un fel de pastişe, cu nici un fel de reţetă exterioară.

Tensiunea emotivă în loc să se sublimeze în însuşi procesul de creaţie, ia cîteodată un accent de protest tainic împotriva viziunii autentic moderne. Dar nu aceasta este vinovată că scapă mijloacelor actuale de expresie ale pictorului.

LUCIA DEMETRIADE BĂLĂCESCU, Nud pe fotoliu roşu — ulei



DAN IALOMIŢEANU, Iarnă în cartierul Popa Nan — ulei

ION MURARIU, 1907 (fragment) — ulei

În arta superioară, bunele intenții nu ajung. Sinceritatea creației cere o complexă elaborație, care nu este cerebralitate, bineînțeles, în sensul sec, sterilizant al cuvîntului, dar care implică o complexă osmoză între valorile trecutului și ale prezentului, o intimă asimilare a ceea ce este nou, în chip valabil, în jurul nostru. Numai astfel munca noastră artistică poate fructifica viitorul, numai astfel putem interpreta valabil datele prezentului, cu ochii viitorului.

Din punct de vedere strict pictural chiar, este sigur că verzuri mai diferențiate în reprezentarea lumii vegetale, că ceruri mai subtil modulate vor duce la o îmbogățire a paletei, la o mai nuanțată redare a infinitei varietăți a peisajului nostru rural.

În redarea zăpezilor pe acoperișurile orășenești, de pildă, Dan Ialomițeanu încearcă această înnoire a viziunii sale, ajungînd la cercetări modeste încă, dar interesante. Pe acest drum trebuie mers mai departe cu stăruitoare adîncire și mai cu seamă cu o mai liberă înțelegere a realității omenești în peisaj. Nu folosind peisajul ca un protest împotriva omului, ci dimpotrivă îmbinînd semnificațiile cele mai intime ale sensibilității actuale cu valoarea de cîntec stenic a priveliștii, Dan Ialomițeanu va putea valorifica pe un plan de expresie picturală mai complexă, mai nouă, bogățiile sale afective.

* * *

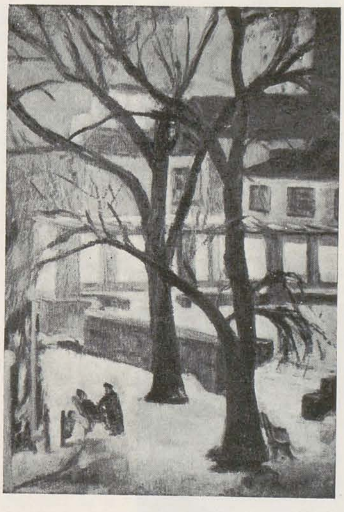
O remarcabilă bogăție afectivă poate fi între-zărită și în expoziția ION MURARIU din Bul. Magheru. Aci afirmația temperamentală există, însă este dispersată și adesea chiar minimalizată în diversitatea de veleități picturale ale tînărului expozant. Nu este vorba numai de cele cîteva etape de evoluție, vădite limpede în lucrările expuse. Este vorba de altceva. De un exces de mimetism, care dacă nu duce la pastișă directă, duce la o dezinvoltură, capabilă de « tour-uri de forță », la zburdălnicii, mai mult . . . amuzante. Și acestea scad impresia de seriozitate a acestei expoziții, în care totuși talentul nu poate fi tăgăduit.

Verva de colorit și chiar de tușă de penel, alunecă adesea în agreabil și chiar în facil. Vioiciunea și justețea punerii în pagină, intensitatea de percepere a formelor, nu sînt slujite, autentificate nici de o îndestulătoare cultură plastică. Uneori pictorul, pur și simplu, se joacă. Astfel găsim, de pildă, figuri cu ceva din modelajul foarte concret, din rotunjimea figurilor și trupurilor, gen Corneliu Baba, cu contraste de lumină și umbră, iar conturele sînt libere, demarcînd vioi și aproape bidimensional (ceva între Ciucurencu și Piliuță) formele. . . Rezultatul este contradictoriu, dînd impresia unei improvizații care privită atent, devine penibilă.

Nici cochetăria cu vagi viziuni Henri Catargi, insuficient asimilate, nu duce la rezultate valabile în peisajele artificial « compuse ».

În schimb însă, în cîteva peisaje firesc închegate (peisajul cu tren de pildă, de un dramatism cu totul remarcabil) pictorul aduce dovada unei intensități afective stenice, amestec de elan tineresc și de maturitate în care tradiția Grigorescu, Andreescu este în chipul cel mai interesant valorificată de o *retină actuală*.

Un alt peisaj mic cu gris-uri argintate vădește aceeași asimilație sensibilă, vibrantă, poetică



CONSTANȚA CRIȘAN,
Peisaj de iarnă — ulei

a neuitatelor gris-uri ale marelui Andreescu.

Înlăturînd agreabilul facil, adîncindu-și cu seriozitate posibilitățile picturale certe, fugind de dezinvoltura înșelătoare, Ion Murariu va putea evolua mai închegat și mai sincer cu el însuși.

* * *

Tocmai lipsa de dezinvoltură caracterizează expoziția de pictură a CONSTANȚEI CRIȘAN din Calea Victoriei. Aci seriozitatea există, mai ales în sensul didactic, cu bune intenții, dar nivelul meșteșugului este, cu cîteva excepții, nesatisfăcător, și în cîteva lucrări aproape școlăresc.

Este folositor poate, în unele cazuri cel puțin, să putem urmări etapele caracteristice de evoluție ale unui pictor, dar este mai puțin sigur că trebuiesc expuse, mai ales în public și lucrările sale de școală.

Într-adevăr, există în expoziție cîteva lucrări, cu totul nesemnificative și care nu se integrează în evoluția drumului parcurs, neluminîndu-l cu nimic.

Discutabile par de asemeni încercările de *stilizare* oarecum greoaie, oarecum rigide, netrecute îndestulător nici prin sensibilitatea, nici prin intelectul, proprii celui care vrea să exprime în artă o trăire intimă, personală.

Dar există cîteva peisaje sensibile, iar două-trei dintre ele, frumos compuse și echilibrate, dovedind și reale posibilități de viitor și un simț al construcției, al punerii în pagină. Într-însele, acea seriozitate de care vorbeam la început se vădește prețioasă și fecundă.

Astfel, *Peisaj la Tei*, *Vedere din Tulcea* prezintă tocmai acest amestec de sensibilitate discretă și de cumpănire gravă, iar atmosfera lor este interesantă și sinceră ca accent sufletesc.

* * *

Foarte îndoielnică pare sinceritatea plastică în expoziția din Bul. Magheru, prima se pare, a lui RAUL LEBEL, deși acesta pictează de un sfert de secol, prezentînd, acum un deceniu, unele lucrări, nu lipsite de interes.

Ansamblul expoziției de acum, numită « de pictură », ține mai mult de un fel de limbaj grafic, pseudo-modernist, care în cadre europene are aceeași vechime, de cel puțin un sfert de secol.

RAUL LEBEL, Iarnă — ulei

Te izbește excesul de roșu. Predomină îndeobște tonurile de extremă vibrație, realizate prin pete linse, de un decupaj uneori strict. Pasta egală și maximal de strălucitoare, de un luciu de hîrtie colorată, uneori parcă poleită (prin efecte de constrast) dă o atmosferă de explozie cromatică de o rară stridență, în care bunul gust este cel puțin primejduit.

Folosind efectul de șoc, acel « blick-fang » al imaginei grafice de afiș, sortit să fie înregistrat de la distanță, lucrînd mai cu seamă cu senzațiile de surpriză, Raul Lebel exprimă « o poezie » adesea ieftină, cu vagi erotisme de sală de baie, de budoar, de salonaș cu bibelouri, de terase straniu luminate, de vagi reverii crepusculare — toate acestea în sonorități de fanfară cu maximum de alămuri.

Am vorbit de lipsa de sinceritate plastică. În realitate omul pare mai cu seamă victima unor false teoretizări de artă vag geometrizantă, sub care se mai poate ghici, nealterată total, o retină capabilă să prindă raporturi de forme și să le exprime ingenios.

Cînd nu amestecă în chip barbar tonuri calde de o extremă vibrație cu tonuri reci, insuficient acordate, cînd mai cuminte, organizează structura imaginii în jurul unei tonalități dominante, de pildă violetul, pentru care are o oarecare predilecție și care uneori îi joacă feste totuși — cînd deci, chiar în cadre pseudo-moderne, respectă autentice principii fundamentale ale picturii, atunci tabloul devine, cît de cît *organic*, chiar în pofida unor fanteziste teoretizări neconcludente și sterile.

În peisajul de iarnă, cu zăpezi punctate de dungile violete ale pașilor, cu silueta mamei și copilului profilate stîngaci dar sincer, de data aceasta, pe fundalul alb, copleșitor de

DEM. IORDACHE, Mocani — ulei

publicul nostru nu va mai fi supus unor nedumeriri puțin recomandabile, care măresc confuzia și folosind într-un chip artificial ceea ce este agreabil în imaginea decorativă, o pun într-o falsă lumină și pe aceasta, dăunînd viziunii moderne, autentic picturale.

* * *

Pictura lui DEM. IORDACHE a fost în trecut de o deconcertantă diversitate de viziune și manieră.

Trăsătura generală era mai mult de ordin temperamental, psihologic: o anumită dezinvoltură, o anumită vervă a mîinii nu lipsită de ingeniozitate în simplificarea imaginii.

Astfel imaginea devenea uneori sugestivă dar și mai adesea era sumară și de un nivel de gust neliniștitor.

Deficiențele de sensibilitate și de autentică viziune personală erau aproximativ compensate de vioiciunea facturii și de paleta multicoloră, tinerească și stenică, deci nu lipsită de agrement, dar și aceasta îndoielnică esteticește.

În actuala expoziție se întrevede în cîteva pînze un început de organizare a viziunii, pe linii mai coherente, mai adîncite personal, astfel că nivelul pictural este în creștere și ingeniozitatea facturii capătă un plus de conținut omenesc.

Tot pictură ingenioasă și dezinvoltă, mai puțin pretențioasă însă prezintă și în actuala expoziție, EUGEN ISPIR.

În trecut Eugen Ispir nu izbutise să depășească pitorescul documentar.

De data aceasta, ne întoarcem pe drumurile firești ale picturii.

Dacă Eugen Ispir și-ar organiza cu mai stăruitoare consecvență mijloacele ar putea depăși improvizația agreabilă dar nu totdeauna convingătoare. Că este capabil de spontaneitate și că are ușurință și siguranță de exprimare este vădit. Este însă necesară mai multă sensibilitate, mai multă emoție autentic omenească și un mai înalt nivel plastic.

* * *

La PETRU HÎRTOPEANU, problemele de prim plan, de pildă, de colorare a umbrelor de punere în pagină bine cumpănită și mai ales de contemporaneitate în viziune și meșteșug — nu sînt totdeauna dezlegate în chip valabil.

Emoția omenească sinceră este precumpănitoare dar este împiedicată să se realizeze estetic, din pricina insuficiențelor de meșteșug.

Faptul că unele pînze poartă caracteristica unei anumite grabe, fiind făcute « pe fugă », în Bulgaria, nu justifică aceste deficiențe.

O mînă exersată, chiar grăbită, rezolvă *altfel* obligația de a reda *expeditiv* un anumit peisaj.

Dar sinceritatea accentului sufletesc și vioiciunea perceperii spontane sînt daruri reale.

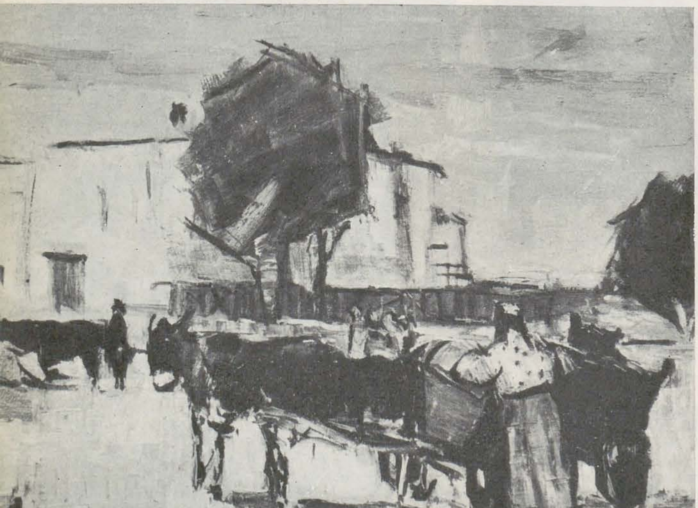
Ele ar putea îngădui o evoluție viitoare interesantă, cu condiția unui mai strict control personal și înlăturarea facilităților agreabile.

Și această înlăturare nu pare anevoioasă la pictorul Petru Hîrtopeanu, deoarece influențele lui Gheorghe Petrașcu (unchiul său, se pare), se dovedesc fertile. Ele îi îngăduie acea integrare într-o viziune picturală contemporană, fără alunecare în pastișă, bineînțeles, ci doar ca treaptă de evoluție prin asimilarea intimă, cît mai intimă, a uneia dintre cele mai puternice și mai complexe personalități picturale ale plasticii noastre.

În diversitatea de manifestări plastice atît de bogate ale clipei de față, trebuie cîștigat tocmai acest echilibru viu, dinamic, între valorile autentice ale trecutului și imperativele cu implicații atît de ample și pe plan estetic, ale prezentului.

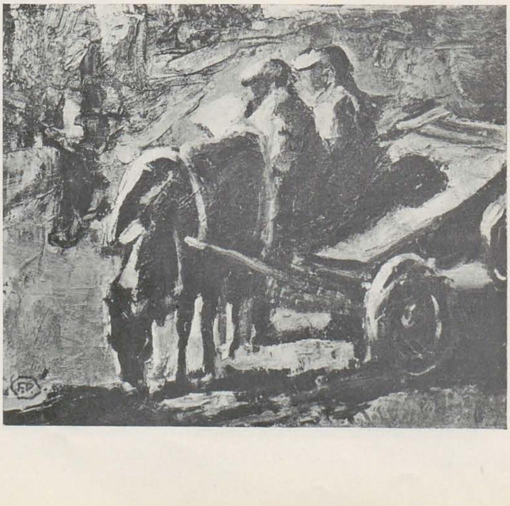
N. Argintescu-Amza

EUGEN ISPIR, Tîrg la Tulcea — ulei



alb al orizontului, Raul Lebel reajunge la emoție și la omenesc, mai mult chiar decît în cele două-trei portrete vag moderniste, în realitate *sumare*.

Iar în peisajul cu pescari, și lumina și mișcarea sînt interesant văzute, iar sclipirile de argint, vibrînd rece, în panerul cu pești, vădesc că recuzita mijloacelor plastice ale expozantului conține elemente pentru o viitoare evoluție, în care efectele de șoc să nu mai fie hărăzite amatorilor de senzațional pictural rămînînd pur și simplu... șocante. Astfel



P. HÎRTOPEANU, Căruțași — ulei

MARIUS BUNESCU

Atelierul pe care încă din 1922 maestrul Marius Bunescu şi l-a amenajat în fostul garaj al Muzeului Simu, este imaginea însăşi a artistului care n-a iubit boema şi care s-a afirmat nu numai prin valoarea creaţiei, ci şi prin viaţa sobră a unui intelectual studios şi activ. Largile ferestre ce îi aduc lumina egală a nordului şi numeroasele tablouri ce-i umplu nu numai pereţii ci şi colţurile mai libere ale încăperii, indică munca neîntreruptă a unui pictor ce a cultivat mai ales peisajul

MARIUS BUNESCU, « Moţul curcanului » — ulei

din clipa în care — pentru motive pe care le vor lămuri amintirile sale — a renunţat a se mai ocupa de imaginea omului. Biblioteca, biroul, mobilierul de epocă, obiectele de gust, subliniază şi celelalte preocupări ale maestrului şi dau un climat deosebit de cald odăii sale de lucru. Pe şevalet se află o natură statică ce îşi aşteaptă finisarea. Iar cele care se află pe pereţi sau proptite de mobilă sînt altele decît cele văzute cu cîteva luni în urmă.

— Atelierul Dvs. — îi spun — mă scuteşte să vă pun banala întrebare: ce mai lucraţi? După cît văd lunile ultime au fost la fel de rodnice ca întreaga Dvs. viaţă.

— Entuziasmul nu îmi lipseşte, e adevărat, dar... cam începe să se simtă oboseala vîrstei şi a muncii, care, oricît de variată a fost, a început foarte devreme la mine şi continuă încă. Altfel aţi fi putut face constatări şi mai plăcute, cred.

— Creaţia Dvs. are totuşi o continuitate şi un crescendo ce ne dă sentimentul că a fost un timp cînd aţi anticipat epoca şi nu aţi pierdut niciodată pasul.

— Am dorit să trăiesc în timpul meu iar arta mea să fie o expresie a acestui timp. Şi cred că această modestă dorinţă nu a rămas în vînt. Totuşi, pe lîngă arta mea, trebuind să fac faţă şi unor munci sociale legate de ea, timpul ce mi-ar fi trebuit pentru crearea unei opere mai vaste, în toate sensurile, a fost sacrificat acestor munci adiacente. Eu n-am putut niciodată să refuz chemările ce mi s-au făcut spre a munci pentru artă şi pentru nevoile ei multiple. Or pe ce teren ar fi fost ele. Şi nici nu m-am plîns vreodată de aceste munci, căci erau necesare. Încep însă precum v-am spus, oboselile, şi trebuie acum să le fac şi lor faţă... cu aceeaşi prietenie.

— Ne-aţi putea vorbi ceva despre începuturile Dvs?

— Am început tîrziu studiul alfabetului plastic. De abia la 25 de ani am putut pleca la München (mă credeam prea bătrîn spre a mai trece pe la Belle Artele din Bucureşti) deşi încă de la vîrsta de 12 ani, modeştii mei dascăli hotărîseră a mă trimite la şcoala din Capitală. N-am avut atunci mijloacele necesare şi, necunoscînd altele, în cei 13 ani ce au urmat, am muncit spre a mi le strînge singur.

În al cincilea şi al şaselea an de studii în capitala Bavariei, am expus cu frumoase rezultate cîte 5 picturi la Salonul oficial bucureştean. Mulţumită acestor rezultate am plecat apoi la Paris, unde nu m-am putut aşeza pentru studii mai largi din cauza războaielor ce pustiau atunci lumea. 1913, 1914, 1916 nu mi-au permis organizarea unei expoziţii personale de prezentare. Abia în 1919 am putut organiza o expoziţie într-o sală cu totul necunoscută pe atunci, de la librăria « Minerva » care s-a menţinut şi după aceea sub numele de sala « Ileana », deplasînd centrul artistic al capitalei de la Ateneu, şi continuînd să existe pînă la bombardamentele din 1944 cînd a fost distrusă.

Cu prilejul acestei expoziţii, Anastase Simu care mă cunoscuse încă din 1909 la München şi-mi urmărise activitatea, mi-a propus să-i fiu continuator la Muzeul înfiinţat de el în Capitală. Pentru că pierdusem însă în zigzagurile mele anterioare prea mulţi ani destinaţi picturii, n-am primit ademenitoarea ofertă ci am plecat în Transilvania cu gîndul de a rămîne să lucrez acolo mai mulţi ani.

— Totuşi, aţi venit mai apoi la Muzeul Simu, şi oricine vă cunoaşte activitatea.

— Da, şi să vedeţi cum. În iarna 1920—1921 am avut a doua expoziţie personală la Bucureşti, iar Anastase Simu care nu se putuse hotărî pînă atunci să încredinţeze altcuiva conducerea muzeului său, a continuat cu mai multă persuasiune propunerile sale. Rezultatul, de data aceasta, a fost că am cedat, dar, spre a mă putea simţi în orice împrejurare liberul meu arbitru am pus condiţii: *a)* nici o discuţie bănească între noi, atît timp cît muzeul îşi

Maestrul Bunescu în atelier (foto Fl. Dragu)

păstrează caracterul lui particular; *b)* să mi se cedeze garajul (o încăpere plină cu lemne şi lăzi goale) spre a mi-l transforma pe spezele mele în atelier, locuinţa fiind mică şi insuficientă. În felul acesta nu mă puteam considera un salariat personal, şi aşa am rămas tot timpul. Veneam numai pentru muzeu şi în nici un caz ca slujbaş.

Munca aceasta a mea, de unul singur, am dus-o ani de zile în şir, ea continuînd tot astfel şi după donaţia din 1927, căci ştiam că o fac pentru cei mulţi. De abia după 23 August 1944 am putut avea pentru prima oară un asistent-ajutor la muzeu, deşi o parte din munca de organizare ştiinţifică şi administrativă era de mult încheiată.

— Permiteţi-mi o ultimă întrebare. Ce gîndiţi despre interregionala la care aţi participat şi Dvs?

— În linii mari expoziţia este mulţumitoare. Se vede clar că artiştii noştri se bucură de mare libertate şi că se feresc să mai cadă în greşeala de a lucra după o schemă. S-ar putea obiecta însă, adesea, o prea mare asemănare de stil şi expresie între mulţi dintre expozanţi. Uneori grupe întregi sacrifică pe acest altar al nesiguranţei în forţele proprii, lucru pe care nu-l înţeleg, cînd avem atîtea talente. Ştim cu toţii că arta plastică nu e uşoară; că în faţa ei se merge în vîrful picioarelor şi se vorbeşte pe şoptite. De unde atunci atîta grandilocvenţă în unele sectoare? De unde această lipsă de dimensiune? Dar acele ceruri de smoală pe timp senin, ce se revarsă pe iarbă, pe flori, pe pomi, pe oameni, de parcă s-ar scufunda pămîntul? Oare autorii acestui fel de pictură nu privesc niciodată deasupra lor zenitul?

A. V.

ION IRIMESCU

L-am găsit în atelierul său împreună cu fotograful Florin Dragu, preocupat, dînd sfaturi competente în vederea fotografierii ultimelor lucrări. Ochiul de artist, obişnuit să surprindă cele mai mici efecte de lumină care pot anula o formă sau o pot face să se exprime liberă, cîntărea toate posibilităţile căutînd poziţia cea mai bună fiecărei lucrări.

Dintr-un colţ privea portretul acad. prof. G. Oprescu, lucrare recentă, poate cel mai bun portret din sculptura romînească, din alt colţ, o figură de tînără codană, proaspătă şi plină de viaţă. În mijloc, un discobol odihnindu-se, o înlănţuire sensibilă de forme care curg firesc una într-alta şi alături învelit în cîrpe ude un nud care-şi aşteaptă desăvîrşirea. De peste tot, portrete, măşti, desene, reliefuri, fiecare în parte, momente şi etape din evoluţia artistului.

O atmosferă caldă şi undeva gravă se degajă din întreg acest ansamblu de atelier. Creştea certitudinea că în acea încăpere creaţia de artă nu-i un divertisment ci o problemă chiar de existenţă a artei. Nimic nu-i bagatelizat, nimic nu-i văzut cu uşurinţa unor încercări de a potoli doar o inspiraţie. Totul creşte organic, ca dintr-o tulpină robustă, înfiptă adînc în pămînt şi în realitate.

În discuţiile avute mai tîrziu i-am pus o singură întrebare:

— Ce vă interesează mai mult în sculptură?

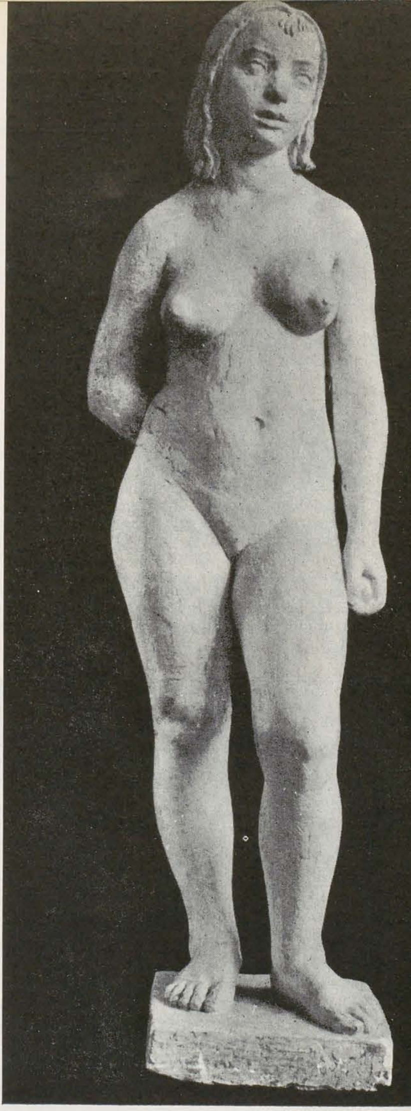
— Omul, sub toate aspectele lui! i-a fost răspunsul.

Scrutat acest răspuns el îţi deschide deodată, largă, poarta spre adîncurile înţelegerii. Omul, da, fiindcă omul este singura realitate a zilelor noastre, omul nou, înaripat să cucerească toate marile necunoscute ale vieţii şi care-şi clădeşte cu truda lui o lume mai bună.

Această profesiune de credinţă a sculptorului Ion Irimescu s-a articulat apoi în discuţii, lăsînd să se vadă că artistul nu-i indiferent faţă de problemele artei în general, de nevoile şi truda artiştilor, de educarea maselor şi de creaţia unor condiţii cît mai bune de lucru creatorilor.

Şi discuţiile au mers mai departe, depănînd amintiri din călătoriile sale în Uniunea Sovietică, în Republica Democrată Germană şi în Republicile Cehoslovacă şi Ungară, în care a căutat mereu să descifreze printre artişti şi în muzeele din aceste ţări căile noii arte care trebuie să fie oglindirea vieţii şi a realităţii.

Şi revenind mereu, în confruntări, la lucrările maestrului, căutam acuma împreună să citim semnele noii arte. Şi, încet, aşa precum într-o lectură descoperi pagină după pagină noi înţelesuri, am ajuns la pragul din care se deschide, largă, perspectiva.



ION IRIMESCU, Nud de fată — ghips

ION IRIMESCU, Portret de fată — ghips

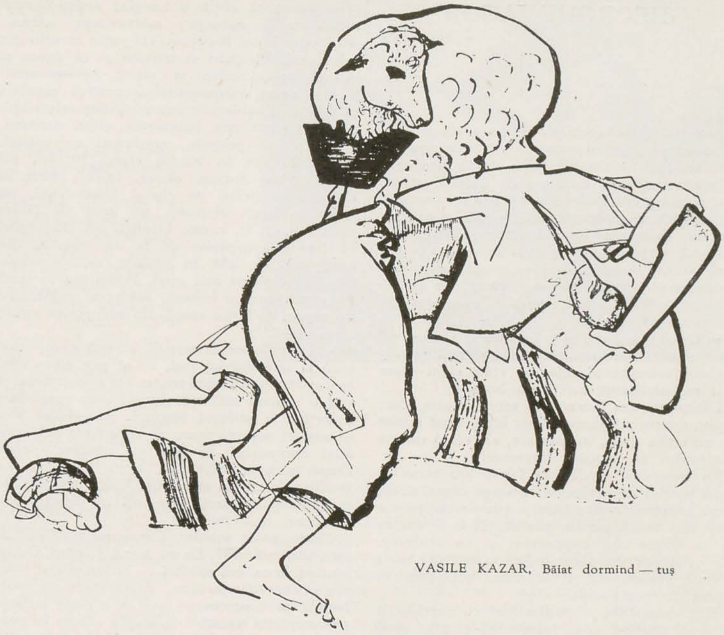
Atelierul sculptorului Ion Irimescu nu mai este ca un vechi atelier de sculptor, în care acesta, fără mari eforturi, dus pe aripile inspiraţiei să aştepte iluminarea. Acest atelier e azi un laborator în care experienţa zilnică susţinută de o judecată critică şi de o viziune limpede, fixează mereu noi postulate ale creaţiei în sculptură.

Pentru că, spre deosebire de înaintaşii din sculptura romînească, sculptorul Ion Irimescu aparţine generaţiei care caută şi un mod de exprimare a noilor idealuri într-o formă cît mai apropiată de realitatea romînească.

Şi formele care cresc din acest nou ideal nu mai au nimic din lumea de basm şi din a unui « Braţ molatic ca gîndirea unui împărat poet »; ele se desprind viguroase, creînd un nou stil, stilul unei generaţii revoluţionare.

V. B.

VASILE KAZAR



VASILE KAZAR, Băiat dormind — tuş

Pătrund cu oarecare reţinere în locuinţa acestui artist, în aparenţă ursuz. Sînt pregătit sufleteşte să iau ca de obicei contact cu tradiţionala dezordine « artistică » din orice atelier de pictor. Nimic din toate acestea. Taciturnul devine volubil şi vioi, iar ordinea de o impresionantă sobrietate a interiorului mă deconcertează o clipă. O masă cu planşeta puţin aplecată, un scaun, un scrin cu mai multe sertare, o scrumieră, o pipă, creioane — atît...

Ştiind ce mă aduce, Vasile Kazar îşi deapănă domol gîndurile:

— Nu mă pot împăca deloc cu viaţa trepidantă a Capitalei, cu iureşul oraşului. În Sighetul Maramureşului, de unde mă trag, am trăit mai mult în mijlocul naturii. Omul de la ţară, care apare atît de frecvent în lucrările mele, nu m-a stingherit niciodată, nu m-a intimidat şi n-am avut reticenţe în faţa lui. L-am îndrăgit şi m-am contopit cu amarul, cu nădejdile, cu destinul lui. Iată, am aici *Pita de mălai*. Răsfoieşte-o şi încredinţează-te cît de intim m-am ataşat de dîrzenia şi de virtuţile morale ale acestor oameni.

Mi-a întins mapa. Douăsprezece desene autotipii, în original, executate în creion şi tuş, tipărite în 1937 la Oradea, ilustrează — într-o viziune sobră, într-o grafie îndrăzneaţă, adînc expresivă — viaţa de trudă a ţăranilor maramureşeni. Accentul protestatar i-a dat lucrării o mare putere de circulaţie, asigurîndu-i autorului un neaşteptat succes, care nu s-a rezumat la nuda satisfacţie morală:

— N-ai să mă crezi, — mărturiseşte Kazar, — dar albumul acesta, aşa modest cum îl vezi, mi-a înlesnit primul meu contact cu capodoperele Luvrului. Cu banii strînşi din vînzarea *Pitei cu mălai* am ajuns la Paris. În marea metropolă am avut cutezanţa să expun, după cîteva luni, o serie de desene la cunoscuta « Galerie Contemporaine ». Am găsit amatori care să cumpere desenele mele maramureşene şi m-am bucurat de o presă destul de favorabilă. Încurajat pe acest drum, am continuat şi după înapoierea în ţară să explorez problemele sociale şi sufletul maramureşan. Uneori, spre a nu lăsa prea străvezie critica orînduirilor trecute, îmbrăcam conţinutul tablourilor mele în forma, ce nu putea fi suspectată, a parabolelor biblice, personajele rămînînd însă cu consecvenţă ţărani romîni din ţinutul meu natal.

— Şi n-ai avut de suferit de pe urma acestei atitudini?

— S-ar fi putut? Vigilenţa regimurilor fasciste mi-a plătit cu internarea în lagăr această cutezanţă. Eliberarea în 1945, regimul de democraţie populară mi-a acordat cea mai frumoasă satisfacţie, organizîndu-mi în acelaşi an, în sala Ministerului Propagandei din str. Wilson, expoziţia *Viaţa ţăranilor maramureşeni*. S-a scris mult şi cu deosebit interes despre această manifestare. Nu m-am oprit însă aici. Crescut în spiritul artei militante, am încercat — ca şi colegul şi prietenul meu Jules Perahim — să mă exprim altfel decît contemporanii învechiţi. Un timp totuşi, porţile Salonului Oficial mi-au fost închise. Era şi firesc. Priveşte...

Din sertarele încăpătoare ale scrinului, artistul scoate cu grijă un teanc de desene şi schiţe compoziţionale cu tematică socială. Sînt din perioada 1946—48: stilizări savuroase, pline de umor; un umor pus uneori pe grotesc, dar cu mari îndrăzneli de viziune, de construcţie liniară, de compoziţie sintetică, urmărind simplificarea expresivă, dinamică, modernă în cel mai bun sens al cuvîntului.

— În 1952 mi s-a primit la Expoziţia Anuală de Stat prima lucrare: compoziţia intitulată *Colectarea*. Au urmat în 1953 studiile pentru compoziţia *Haiducul Grigore Pintea şi boierii din Maramureş*, (inspirată din trecutul de luptă al poporului împotriva exploatatorilor), precum şi chipurile pline de robusteţă ale ţăranilor din Ieud, care mi-au adus titlul de laureat al premiului de Stat...

La expoziţia personală, în afară de unele desene mai vechi dintre cele pe care le-ai văzut, prezint o serie de schiţe compoziţionale din viaţa ţăranului romîn (printre altele, artistul ne arată *Sfîrşitul conacelor*, *Tobaşul*, *Ucigaşii*, lucrări de un puternic realism, al căror conţinut ideologic este împărtăşit cu multă fermitate expresivă).

— Expoziţia o fac împreună cu sculptorul Gheza Vida, cu care am lucrat în cursul verii trecute în Maramureş. Vrei să ştii, desigur, ce bagaj spiritual aduc. Cel de totdeauna: în redarea vieţii de azi, sînt preocupat ca şi în trecut de omul integrat în mediul său, nu rupt de viaţă. Îl văd şi-l zugrăvesc în complexitatea existenţei sale şi mă interesează să exprim prin om şi compoziţii anumite idei, un anumit mesaj, făcînd să crească elementele compoziţiei pînă la valoare de simbol. Realismul socialist nu este străin de această atitudine, care presupune participare activă, luare de poziţie. Nu sînt obsedat de reproducerea seacă a unor scene, a unor tablouri vivante, ci urmăresc potenţarea aspectelor vieţii printr-un conţinut bogat în idei. Şi fiindcă te poate interesa şi asta, află că dorinţa mea cea mai vie este *să lucrez cît mai mult*...

H. Blazian

VASILE KAZAR, Începutul noului — tuş

VASILE KAZAR, Călătorie — tuş

GHEORGHE IACOB

L-am găsit lucrînd. Îi poza un soldat în uniformă, studiu pentru o viitoare compoziție. Ca mulți artiști de altfel, Iacob studiază, în ulei mai ales, mulțime de gesturi, atitudini și fizionomii, înainte de a porni la construirea compoziției propriu-zise. Probabil și acestui fapt se datorește individualizarea destul de evidentă a personajelor sale care dau viață unei scene, unui moment semnificativ din realitatea imediată, cum s-a văzut, de pildă, în lucrarea *Contractarea mieilor*, prezentată la ultima interregională.

— Ca să ajung aici — mi-a spus artistul — cu toată experiența mea de scurtă durată (Iacob a absolvit institutul abia de vreo cinci—șase ani) am străbătut un drum lung.

Discutînd, am încercat să reconstituim acest drum, spre a mă dumeri mai bine, fiind vorba de un artist tînăr, în formare, ale cărui ultime compoziții au suscitat interesul.

La începutul studenției Iacob era atras în mod special de sculptură, aceasta constituind, după propria-i mărturisire, o adevărată pasiune care nici astăzi nu l-a părăsit. N-ar fi exclus ca în viitor să-l cunoaștem și ca sculptor. (În orice caz, am făcut îndată o legătură între această preocupare și caracterul sculptural al unora din compozițiile sale).

Bun desenator, a studiat însă cu predilecție pictura, căutînd să-și însușească treptat meșteșugul. Folosind, în general, o paletă simplă, șase-șapte culori, Iacob a căutat să obțină nu o armonie coloristică în sine, ci un raport bine gîndit care să-i susțină compoziția. Pornind de la natură și simțind în peisajul bucureștean o îngrădire în game de griuri, artistul găsește un mediu prielnic în priveliștile Brăilei, — scăldate de bine cunoscuta lumină. Aici ajunge să stăpînească bine paleta, pictura sa căpătînd un caracter personal, pe care criticul Ion Frunzetti îl socotește drept o reușită sinteză între desenul logic al lui Ressu și coloritul lui Ghiață. Iacob gîndește compoziția coloristic, își stabilește paleta și lucrează pe spații largi.

GHEORGHE IACOB, Peisaj cu case — ulei

— Vreau să obțin o imagine artistică sezisabilă de la distanță — mărturisește artistul.

Și acest lucru îl obține, cel puțin în ultimele sale lucrări frumos construite și ca desen și din punct de vedere al culorii. Ajunge astfel la o viziune monumental-decorativă capabilă să slujească subiectele compozițiilor sale inspirate din actualitate, luminoase, clare, tinerești. E un drum propriu, confirmat ca valabil.

Artistul are în studiu cîteva lucrări, ale căror prime forme, eboșe, le-am văzut în atelier: un peisaj pe cheiul Dîmboviței, un bazar în Piața Națiunii, un grup de țărani montîndu-și, în curtea bisericii Sf. Gheorghe, bicicletele cumpărate de la un magazin din apropiere. Se află în proiect, de asemenea, două compoziții mai mari. Prima are ca temă dragostea pentru lectură, subiectul cuprinzînd un aspect de la un stand din apropierea străzii Academiei.

— Intenționez să termin această compoziție pînă la sfîrșitul lui mai, ca să pot pleca apoi în documentare. Anul trecut, am avut prilejul să văd o unitate militară ajutînd unei gospodării colective la strînsul recoltei. Momentul final al acestei acțiuni vreau să constituie subiectul altei compoziții, la care mă gîndesc mereu. După cum vedeți, chiar acum lucrez la un studiu. Va trebui să cunosc însă bine lanurile, miriștile și oamenii încadrați în peisajul respectiv.

Contractarea mieilor, Caravana medicală la sate, Orfanii 1907, La un stand de cărți, Ostașii ajutînd la culesul recoltei... Subiectele și titlurile vorbesc de la sine, dezvăluindu-ne problemele de conținut pe care și le pune artistul, preocupările tematice în slujba cărora își pune priceperea cîștigată în cîțiva ani de experiență.

H. Horșia

ITINERAR ARDELENESC

Cîmpiile vaste, ardelenești, cu cerurile lor însorite sau dimpotrivă, cu dramatici nori de ploaie, amurguri pline de poezie, chipuri de țărani, tineri sau bătrîni, le întîlnești în acuarelele: *Cîmpie, Înainte de furtună, Amurg*, ale lui BORDI ANDREI.

În atmosfera ocrotitoare a unei păduri, subliniind parcă evenimentul pictat, se desfășoară o ședință ilegală a U.T.C. ce constituie subiectul unei noi compoziții a artistului.

* * *

Peisaj din Stînceni, Valea Mureșului, sînt titlurile ultimilor două lucrări ale pictorului BARABAȘ ȘTEFAN.

— În ceea ce privește compoziția, rămîn și în acest an credincios temelor mele preferate: viața satului și viața oamenilor din uzină. Prima compoziție la care lucrez va înfățișa viața unei familii țărănești, pe schema clasică: mama cu copilul în brațe, tatăl, în prim plan, ca un ocrotitor al celor doi. Ceea ce vreau să redau în lucrare este greu de definit în cuvinte. Vreau să surprind ceea ce este nou în viața de astăzi a satului, ceea ce este nou în relațiile familiale.

O altă compoziție va înfățișa un moment din viața poetului Petöffi. Este o temă foarte grea. De o asemenea personalitate nu te poți apropia ca un profan. Trebuie să o cunoști, să-ți fie atît de aproape, atît de familiară încît să o poți înfățișa omului într-o lumină vie, adevărată.

— Mă gîndesc, de asemenea, la o compoziție cu caracter istoric, inspirată de revoluția de la 1848.

Aceeași idee am întîlnit-o și în atelierul pictorului PISKOLTI GABOR. Schița (deocamdată numai schița de culoare) înfățișează trei martiri ai revoluției din 1848, fiecare cu personalitatea lui distinctă, cu reacții atît de deosebite și totuși atît de omenești în fața morții.

Discuția s-a purtat în jurul metodei de lucru a artistului.

— Lucrez pe bază de desene, multe desene, în care personajul este înfățișat în cele mai mici amănunte. Numai cunoașterea lui profundă îmi permite apoi să redau esența caracterului său.

În atelier, mi-a atras atenția un portret ciudat de fată.

— Ce ați vrut să redați în acest portret?

— Frumusețea unei femei urîte.

Mărturisesc că am simțit această frumusețe...

* * *

Tinerii pictori orădeni se străduiesc să-și găsească un limbaj propriu de exprimare, să-și contureze personalitatea artistică, privind cu seriozitate și încercînd să înțeleagă în profunzime realitatea din jurul lor. De aceea socotesc că vizita unor maeștri încercați ai picturii le-ar fi de un real folos ajutîndu-i să-și rezolve mai ușor unele din căutările lor.

Trebuie remarcat că una din preocupările frecvente ale tinerilor pictori din Oradea este compoziția, portretul compozițional.

Așa spre pildă, ADAM ANDRAȘ lucrează la două compoziții, foarte diferite ca temă, ce ridică multe probleme de mișcare, culoare, punere « în pagină ». Prima dintre ele este inspirată din atmosfera voioasă a unui orășel al copiilor, iar cea de a doua de tragedia unui lagăr nazist (*Car cu morți*). Poate ar fi bine, pentru reușita deplină a intențiilor sale, ca artistul să se îndrepte spre un studiu mai aprofundat al culorii.

În lucrările lui CUPȘA VICTOR apar unele trăsături interesante ale omului modern, aspru, dur uneori, dar vădind totuși o mare bogăție interioară (de exemplu *Portretul prietenului meu*). Artistul iscodește cu ochi critic realitatea și încearcă să surprindă și unele năravuri și moravuri învechite în psihologia personajelor sale. De altfel, acestea constituie și subiectul a două din tablourile sale noi: *Cafeneaua* și *Foaierul de teatru*. Chipurile oamenilor au o mare putere de expresie. Sub aparența unor preocupări « înalte », ghicești totuși superficialitatea, snobismul (foaierul de teatru), bîrfa răutăcioasă (*Cafeneaua*).

Doina și *În piață* sînt titlurile a două schițe ale pictorului HOREA CORIOLAN ce prefigurează două viitoare compoziții. Linia sigură în desen și priceperea în a alege elementele compoziționale se vădesc chiar și în acest stadiu al lucrărilor.

În unele din tablourile sale însă, de pildă *Autoportret în atelier* și *Natură moartă* se vădește o oarecare rigiditate, o linie de care artistul ar fi bine să se ferească pe viitor.

Adriana Stoica

EXPOZIŢIA DE GRAFICĂ BRAZILIANĂ

de EUGEN SCHILERU

Nouă tuturor, iniţiaţi sau laici, arta braziliană modernă ni s-a revelat de abia după cel de al doilea război mondial şi a însemnat, înainte de toate, Candido Portinari.

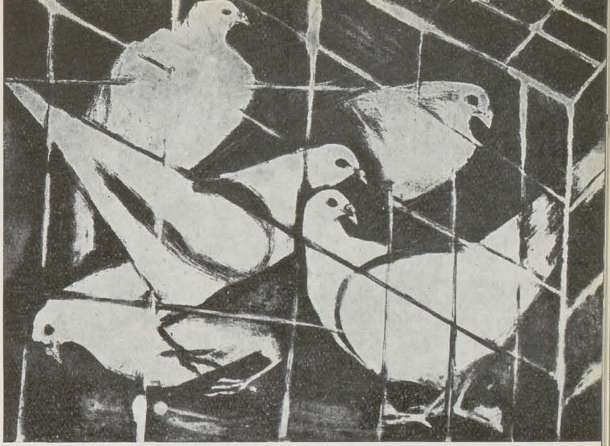
Înainte de război luasem cunoştinţă de arta mexicană, aşa cum s-a dezvoltat ea în jurul grupului creat de Dr. Atl, cu cei trei uriaşi ai picturii monumentale, Diego Rivera, Clemente Orozco şi David Alfaro Siqueiros, cu pleiada de gravori formaţi în cadrul « Atelierului de grafică populară » condus de Leopoldo Mendez, cu generaţiile mai noi de pictori şi graficieni. Indubitabil că arta mexicană din ultimele decenii a trezit la viaţă forţele creatoare din toate ţările Americii Latine, că fără ea nu ne putem explica apariţia unui Antonio Berni în Argentina sau a unui Jose Venturelli în Chile. Nu e mai puţin adevărat că, chiar daca ea a constituit un impuls pentru creaţia lui Candido Portinari, acestă din urmă a izbutit să se afirme, cu rapiditate, ca un spirit original.

E greu să spunem care e motivul principal pentru care Candido Portinari a cîştigat adeziunea noastră. Am întîlnit la el o conştiinţă acută a rosturilor artei, o conştiinţă a necesităţii unei arte publice, o conştiinţă a faptului că pictura murală şi grafica sînt genurile care pot răspunde cel mai amplu şi mai direct aspiraţiilor epocii noastre. (Şi, în acest sens, poate că vom cita altă dată mai amplu dintr-o conferinţă pe care artistul a ţinut-o pe vremuri şi care avea drept titlu « Drumul social al artei »).

Pentru noi, Candido Portinari este un exemplu de artist revoluţionar nu numai prin acest simţ deosebit al contemporaneităţii, prin această dorinţă neştirbită de a răspunde imperativelor zilelor noastre, ci şi prin continua aplecare frăţească asupra acelora pe care îi uitase arta estetizantă a falşilor moderni, asupra oamenilor simpli, a făuritorilor istoriei.

În cursul unei activităţi extraordinare, care a dovedit nu numai o excepţională putere de muncă, ci şi o capacitate neistovită de asimilare a celor mai felurite experienţe artistice, de prelucrare a lor în creuzetul personalităţii sale de imaginativ, Candido Portinari a făurit opere de o stranie seducţie, de o neîndoielnică putere emoţională. Unitară în varietatea ei şi confirmînd astfel din nou calităţile de prezenţă nedezminţită în cîmpul vieţii contemporane, de flexibilitate a darurilor de pictor şi grafician, de imaginaţie, opera lui Candido Portinari este astăzi un adevărat continent, nu izolat, ci înglobat în geografia sforţărilor artei revoluţionare de pretutindeni.

ROBERTO DE LAMONICA, Croitorese



OTAVIO ARAUJO, Porumbei

Curînd am putut constata că marele artist nu este, în complexul creaţiei ţării sale, un pisc stingher, ci că el este înconjurat de personalităţi interesante, diverse, realizate sau făgăduind realizarea. În primele rînduri ale acestora l-am bănuit pe Cavalcanti şi întîlnirea noastră cu cele cîteva dintre lucrările lui de grafică din expoziţia deschisă la Bucureşti ne fac să credem că nu ne-am înşelat.

Căci în martie 1958 publicul nostru a avut prilejul de a face cunoştinţă cu o parte din grafica braziliană de astăzi. Nucleul acestei expoziţii fusese format de opere care figuraseră în Salonul « Para Todos », adică în salonul de gravură organizat de periodicul brazilian democrat « Pentru toţi », în fruntea căruia se află Jorge Amado. Acest salon a strîns, în ţara lui de origină, o selecţie de lucrări aparţinînd unor artişti de vîrste şi orientări variate şi, tocmai pentru a contribui la dezvoltarea limbajului universal pe care îl constituie gravura, a instituit două premii constînd în călătorii în Republica Populară Chineză. Cei distinşi cu aceste premii, Otavio Araujo şi Roberto de Lamonica, au întovărăşit, în străinătate, o parte din acest salon, prezentînd selecţia în toate ţările prin care treceau.

Grafica braziliană contemporană aşa cum s-a conturat ea, pentru noi, din lucrările prezente în expoziţia menţionată, este într-o admirabilă efervescenţă. Cele mai diverse orientări, concepţii, viziuni, drumuri şi experienţe solicită şi seduc pe tinerii graficieni ai Braziliei. Soluţia este încă în stare de suspensie, neprecipitată. Ne aflăm încă în faza căutărilor garantate de certe daruri native, de o însuşire temeinică a tehnicilor de expresie, şi de pasiune. Pe simeză coexistă mostrele celor mai diferite şi mai antagonice curente contemporane: expresionism, suprarealism, abstractism, realism de puternic conţinut social şi de vehement mesaj protestatar. Fără a vrea să ascundem convingerea noastră că singur, drumul realismului este cel just şi capabil să asigure o creaţie rodnică, nu ne putem opri de a semnala prezenţa, şi în unele dintre lucrările care mai participă la celelalte curente, a unui suflu de caldă umanitate. Poate că tocmai el este acela care creează, între lucrări atît de diverse, o unitate secretă, dar care devine, pentru vizitator, sensibilă, de îndată ce acesta cercetează mai atent expoziţia.

Ar fi de asemeni o eroare să credem că gravorii brazilieni se mulţumesc să reia formulele expresionismului, ale suprarealismului sau ale abstractismului occidental. Dimpotrivă, există la ei nu numai dorinţa ci şi capacitatea de prelucrare şi am îndrăzni să spunem de umanizare. Am găsit în atari lucrări indicaţia unei tendinţe de a folosi elementele gramaticii plastice a acestor curente doar în măsura în care ele ar fi fost apte să potenţeze expresia, să asigure surprinderea a ceea ce este mai specific şi mai inefabil într-o situaţie umană, într-un chip, într-o privelişte, să nască emoţia, să prilejuiască meditaţia şi să declanşeze luarea de atitudine. Altfel spus, am ghicit aici un proces de deplasare a accentului pe conţinut şi pe mesajul uman. Deci nu e vorba doar de un simplu exerciţiu stilistic născut din confruntarea cu manifestările artistice contemporane, ci de efortul de a găsi mijloacele de expresie cele mai adecvate pentru exprimarea unor realităţi locale, naţionale. Viitorul va spulbera unele confuzii şi va spori în densitate mesajul umanist şi combativ al acestei arte.

Dar, aşa cum spuneam, între ceea ce la început ni se părea disparat, incongruent, se stabilesc, la o observare mai scrupuloasă, relaţii intime. Întrevedem cîteva atitudini comune care dovedesc că grafica braziliană este împlîntată în plasma vieţii naţionale, cu conflictele şi dramele acesteia din urmă.

Mai întîi impresionează o anumită experienţă a obiectului care, chiar în interpretările cele mai îndrăzneţe, continuă să mărturisească

REYNALDO FONSECA, Copii

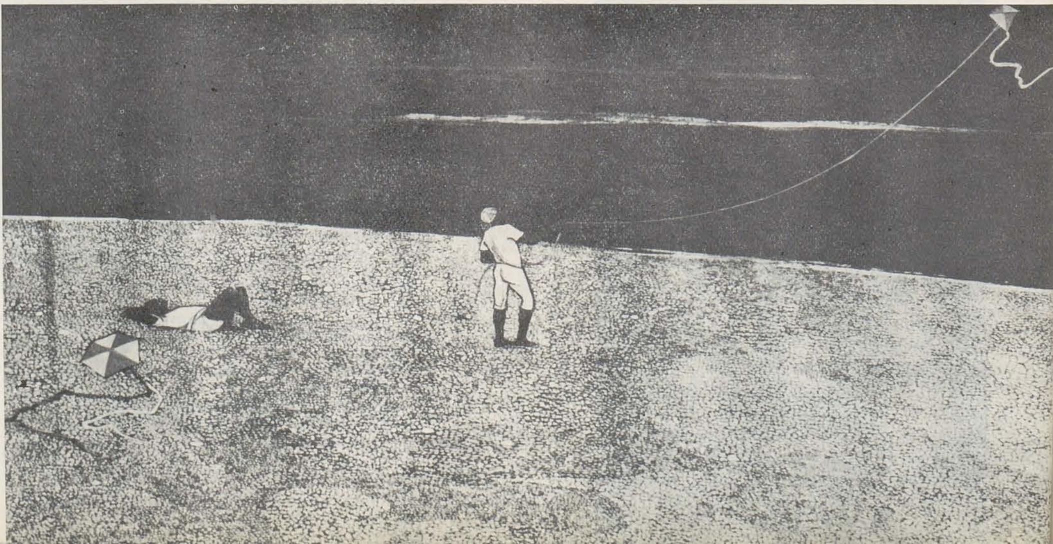
o fundamentală dragoste pentru concret. De aici provine lirismul difuz dar pregnant al multor planşe. La fel există, ca o constantă a acestei arte, o anumită conştiinţă a peisajului. Acesta trăieşte, chiar şi în sintezele de limită, în specificitatea poeziei sale şi, în acest sens este suficient să cităm lucrarea Reninei Katz, *Copii jucîndu-se*, în care apare cu intensitate magia amurgurilor tropicale. Dar poate că mult mai definitorie este tensiunea spre uman. Eroii acestor gravuri apar ca membri ai unei colectivităţi marcată de nefericire. Nu de o nefericire abstractă şi metafizică, de un blestem indelebil, ci de nefericirile concrete pe care le aduce o societate împărţită în clase, întemeiată pe exploatare, sfîşiată de contradicţii. Artiştii brazilieni se apropie de eroii lor cu un fel de pietate profundă şi hrănită de dragoste şi, datorită acesteia, reuşesc să descopere zăcămintele de energie, de valoare spirituală, din străfundurile acestor eroi. Mizeria ţărănească sau proletară care se dezvăluie în unele planşe devine astfel un act de protest şi un rechizitoriu. Odată cu prezentarea a ceea ce este, gravorii brazilieni sugerează şi ceea ce ar putea să fie, implicînd în imaginile cele mai tragice sămînţa nădejdii. Iar imaginile n-ar avea această violenţă gravă, austeră, dacă autorii lor s-ar complace în sentimentalismele romantismului ieftin şi ipocrit. Dimpotrivă, ei se menţin necontenit într-un laconism de bun gust, care potenţează sarcina emoţională a imaginii şi care creează stil. În sezisarea acestor aspecte variate ale tristeţii umane, artiştii brazilieni păstrează acea luciditate virilă care implică o credinţă puternică în aurori radioase, în viitorul pe care îl garantează propriile energii şi virtuţi morale ale poporului lor. Astfel expoziţia de gravură braziliană deschisă la Bucureşti a adus, în cele mai bune lucrări ale ei, confirmarea unei fidelităţi, a creatorilor din această ţară, faţă de cîntul profund al oamenilor prinşi în efortul de a ieşi din suferinţă spre limanul unei lumi mai drepte şi mai bune.

Alături de lucrări de *Candido Portinari* şi *Cavalcanti*, am putut admira creaţiile unui *Osvaldo Goeldi*, artist care practică o incizie viguroasă şi dovedeşte o admirabilă ştiinţă a raporturilor dintre alb şi negru, lucrări de *Renina Katz*, *Fonseca*, *Bianco*, *Aranja*, etc.

Am lăsat pentru sfîrşit prezentarea celor doi premiaţi care au însoţit această selecţie: *Otavio Araujo* şi *Roberto de Lamonica*. Primul dintre ei a luat contact cu arta mai întîi la şcoala profesională de băieţi din São Paulo, într-o epocă din care datează şi primele sale desene. A participat mai întîi la o expoziţie colectivă deschisă în 1947, unde a prezentat lucrări în ulei. În anul următor îl întîlnim la o expoziţie deschisă în sala Institutului de Arhitectură din Rio. În acelaşi timp face cunoştinţă cu Nelson Pereira dos Santos, cunoscut cineast brazilian care-l atrage în acest domeniu. Împreună cu alţi artişti brazilieni expune în anii următori la « Maison de l'Amérique Latine » şi, în sfîrşit, intră în redacţia periodicului « Para Todos » şi participă la salonul iniţiat de acesta. În artă se manifestă nu numai ca grafician, ci şi ca pictor în ulei şi autor de mozaicuri decorative. În cele cîteva xilogravuri din expoziţie aduce imagini halucinante, după criticii brazilieni datorate într-o oarecare măsură atmosferei stranii a unor producţii expresioniste. Foloseşte însă expresionismul pentru revelarea unui fel de tragism intenabil, adică pentru reliefarea unei situaţii sociale insuportabile. La el, grotescul capătă valoare de denunţ, de acuzaţie şi imaginea închide aluzii, alegorii. Sub fabuloase transpoziţii de mit redescoperi uşor istoria omului simplu din Brazilia contemporană. Un simţ al cosmicului, al cerurilor turmentate, al unei regii a alb-negrului care încheagă o atmosferă tragică, iată cîteva din mijloacele magiei artistice ale acestui tînăr artist.

Roberto de Lamonica s-a concentrat mai cu seamă asupra studiului desenului şi al gravurii. Născut la Ponta Cora (Mato Grosso), a studiat la São Paulo pictura, desenul şi gravura, lucrînd de asemeni în domeniul picturii decorative şi al picturii de teatru. Din 1953, cînd începe a frecventa cursurile muzeului de artă din São Paolo, se dedică gravurii lucrînd cu artişti ca Renina Katz, Darel şi Porty. Deschide primele expoziţii individuale la São Paulo şi participă la mai multe expoziţii colective. În gravurile sale stăruie unele ecouri ale suprarealismului, dar mai cu seamă o tendinţă de organizare a spaţiului într-o limpede geometrie a formelor, în planuri de un linearism nu lipsit de poezie. Treptat, arta sa cîştigă în căldură umană şi artistul devine maestru în evocarea interioarelor umile şi a existenţelor simple, aşa cum se vede din gravura intituată *Croitorese*. Farmecul acestui lirism se iscă dintr-o tehnică sobră, de mare precizie şi vigoare.

Expoziţia de grafică braziliană a contribuit la conturarea tendinţelor care caracterizează efortul creaţiei braziliene contemporane. Ea ne-a descoperit valoarea unor artişti implicaţi în crearea unei arte publice pusă în slujba contemporanilor noştri.



RENINA KATZ,
Copii jucîndu-se

D. M. MOCIALSKI, Curtezanii—ulei

IMPRESII DINTR-O CĂLĂTORIE ÎN U.R.S.S.

DE VORBĂ CU MAEŞTRII JALEA ŞI CIUCURENCU

La întoarcerea din U.R.S.S., unde au fost invitaţi să participe la festivităţile aniversării de 200 de ani a Academiei din Leningrad (acum cu sediul la Moscova), maeştrii Jalea şi Ciucurencu au binevoit a răspunde unor întrebări ale redacţiei noastre. La prima noastră întrebare:

— Care sînt preocupările principale în creaţia actuală a sculptorilor sovietici? — maestrul Jalea răspunde:

— *Interesul e concentrat în primul rînd asupra compoziţiei cu temă socială, din toate domeniile vieţii. Ceea ce nu înseamnă că celelalte specii ale genului sînt neglijate. În deosebi portretul e practicat mult, şi în această direcţie artiştii au ajuns la o mare fineţe a investigaţiei psihologice şi la o remarcabilă ştiinţă de a defini complex o personalitate, relevînd şi trăsături intime şi semnificaţii sociale în expresia şi atitudinea modelului.*

A doua întrebare se referă la stiluri:

— *În sculptura de piedestal există o diversitate de stiluri, conforme cu viziunile artiştilor, dar această varietate se încadrează într-o concepţie generală unică, realistă. În grupurile statuare destinate scopurilor ahitecturale sau urbanistice se păstrează o viziune clasică, se continuă tradiţia genului.*

În cîteva cuvinte, maestrul Jalea a vorbit apoi despre revederea sa cu artişti şi academicieni sovietici cunoscuţi cu alte prilejuri, cu maestrul Kibalnikov, cu sculptorii Maniţer, Vucetici, Tomski şi cu alţii.

La rîndul său, maestrul Al. Ciucurencu ne comunică impresiile sale asupra expoziţiei festive « 40 de ani de artă realist-socialistă » pe care a văzut-o recent.

— *Expoziţia ocupă multe săli din diferite centre ale Moscovei, căci are o mare amploare. Expun aici pictori din toate generaţiile — printre care remarcabil de mulţi foarte tineri — şi din toate punctele cardinale ale ţării. Lucrările reprezintă evenimente şi personaje care au marcat cei 40 de ani care au trecut de la Marea Revoluţie. Toate lucrările au dimensiuni şi caracter monumental potrivit cu tematica lor grandioasă.*

— Ce lucrare v-a impresionat în mod deosebit, şi de ce?

— *Mai multe, desigur. Dar dacă trebuie să aleg una, aş vorbi despre tabloul lui Iaroslav Sergheevici Nikolaev. Acesta e un pictor leningrădean cam din generaţia mea, maestru emerit şi preşedinte al filialei Uniunii Artiştilor Plastici din oraşul său. Compoziţia lui se intitulează într-o traducere textuală « Pe tot lungul drumului stătea mulţimea » şi reprezintă o mare de oameni care asistă la trecerea vagonului în care sînt transportate osemintele lui Lenin. E o compoziţie amplă, cu multe planuri, tratate într-un desen simplificat, cu mare economie de linii, dar fără să urmărească un stil decorativ. Pe primul plan e un ţăran cu capul plecat într-o atitudine de — s-ar putea spune — tristeţe monumentală. Pe ultimul plan este trenul în care se află trupul lui Lenin. Fumul locomotivei are, în mişcarea pe care o descrie pe cer, un aer de jale solemnă. Din acest tablou se desprinde un sentiment patetic al ireversibilului faptului descris, un sentiment pe care-l emană tabloul prin toţi porii lui. Ceea ce e remarcabil, e că această forţă a expresiei vine din coloritul semnificativ, din acordurile minore, cenuşii, obsedante. Am simţit nevoia să văd atelierul acestui pictor, şi aici mi-am verificat părerea că avem de-a face cu un colorist de mare subtilitate. În atelierul său am văzut mai mult peisaj — peisaj leningrădean — în care pictorul indica, dincolo de griurile specifice oraşului, nuanţele anotimpului, ale orei, ale intimităţii locului. Nikolaev ştie să se exprime prin culoare cu o precizie şi o subtilitate rară. Paleta lui nu are nici o culoare preconcepută, nici una din acele predilecţii coloristice care vin din temperament sau din educaţie vizuală şi pe care atîţi colorişti mari le impun realităţii, le aplică din oficiu pe orice ar picta. El e în permanenţă receptiv la nuanţe şi paleta lui se adaptează, se mulează după realitatea pe care o are în faţă. Din această realitate el ştie să extragă tonurile esenţiale, acelea care sînt în stare să exprime şi lucrurile şi spiritul lor şi starea sufletească a privitorului. E unul din acei pictori care vede realitatea cu ochi proaspeţi. Sinceritatea aceasta e secretul şi resortul personalităţii sale creatoare, formula realismului său cromatic.*

— Ce ştiri de interes acut pentru noi ne mai puteţi aduce de acolo?

Răspunsul la această întrebare cuprinde mai multe capitole:

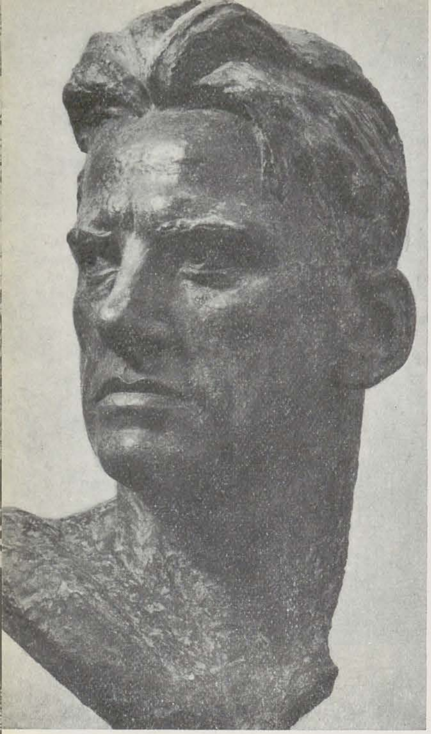
— a) *Un fapt exemplar, care merită să fie relevat este felul cum se face în institute pregătirea tinerilor artişti. Ei experimentează în anii de studiu inovaţiile stilurilor de pe parcursul etapelor istoriei artei. Absolvenţii pornesc astfel,*

în creația lor independenți, fără balastul scolastic pe care îl trădează aproape întotdeauna lucrările tinerilor ieșiți de pe băncile școlii. Ei au de la început o maturitate în felul de a privi realitatea și o libertate în modul de a o trata, care le ușurează mult căutările pe drumul definirii propriei personalități.

b) O veste care va interesa în mod practic pe confrații mei, este aceea a expoziției internaționale a artiștilor din țările socialiste. Proiectul acesta s-a născut în timpul ședinței festive, la punctul discuții. Prima expoziție va avea loc la Moscova, în acest an, și artiștii noștri vor fi bine înțeles poftiți să participe cu lucrări.

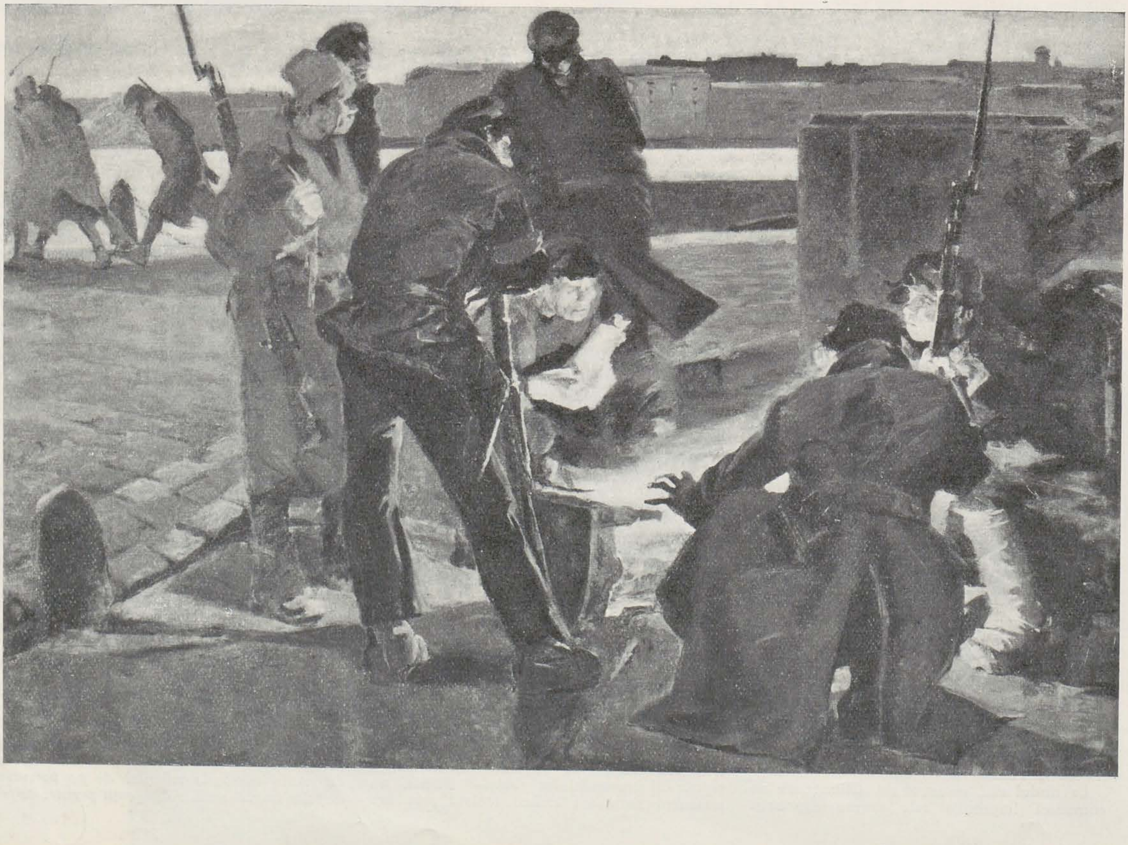
c) Și încă ceva care mi s-a părut de cea mai mare importanță pentru noi : atît gazdele sovietice cît și oaspeții străini pe care i-am întîlnit acolo, au arătat un interes sincer și măgulitor pentru arta romînească. Ei ne-au cerut să-i invităm la noi, să le dăm voie să ne vadă lucrările, atelierele, să ne cunoască creația. Transmitem această solicitare forurilor care se ocupă cu relațiile culturale cu străinătatea, iar pentru noi, artiștii, reținem dovada de unanimă prețuire și simpatie pe care le-a cîștigat peste hotare arta noastră cu prilejul diferitelor expoziții romînești în străinătate.

Anca Arghir



A. P. KIBALNIKOV,
Maiakovski—bronz

P. R. NIKONOV, Octombrie — ulei



PE MARGINEA UNOR DEZBATERI PRIVIND REALISMUL SOCIALIST ÎN CRITICA PLASTICĂ SOVIETICĂ

Orice proces care se încadrează în activitatea umană este generator de probleme. De natură gnoseologică, tehnică etc. Probleme curente, obişnuite. Cînd se impune însă problema metodei, avem în mod sigur de a face cu un moment de cotitură în domeniul activităţii respective.

Şi într-adevăr, după Congresul al XX-lea al P.C.U.S. şi primul Congres al artiştilor plastici sovietici, arta sovietică a trecut printr-o cotitură. Datorită ciocnirii antitetice dintre dezvoltarea tumultuoasă a forţelor de creaţie şi acţiunea de frînare a acestora exercitată de practicile greşite şi procedeele eronate impuse artei în perioada dezvoltării cultului personalităţii. Şi de aceea problema cheie a devenit problema metodei. A definirii şi aplicării metodei realismului socialist, unica metodă a cărei elasticitate îngăduia dezvoltarea personalităţilor cu diferite argumente în creaţie şi a cărei fermitate principială îndepărta primejdia destrămării artei în scoriile anagramatice ale decadentismului.

Dezbaterile asupra metodei care se desfăşoară şi acum în arta sovietică sînt legate deci de eliminarea acelui amalgam de aprecieri contradictorii, folosite în trecut de critica plastică, aprecieri care taxau în mod diferit unul şi acelaşi artist, fără să poarte de fel asupra esenţei operei sale. Ele sînt legate de asemenea de combaterea unor fenomene negative (naturalismul, fotografismul, spiritul administrativ, etc.) fenomene care puneau piedici în dezvoltarea artei sovietice.

Combaterea acestor tare anterioare nu zdruncină ci dimpotrivă întăreşte metoda realismului socialist care nu are nimic de a face nici cu cultul personalităţii, nici cu fotografismul ori cu naturalismul unor lucrări neizbutite.

« Trebuie să ştim – scria Ilya Ehrenburg [1]) — a face distincţia între realismul socialist şi abuzul făcut cu aceste cuvinte. Dacă, în cursul anilor trecuţi, un critic voia să descrie peisajele lui Sarian sau naturile moarte ale lui Concialovski, el ne asigura că aceste pînze sînt contrarii realismului socialist, opunîndu-le elucubraţii cromatice pompoase, în care nu exista nici urmă de spirit socialist sau de realism. . . . Toate acestea nu dovedesc falsitatea unei concepţii despre lume, ci denunţă interpretarea sa dogmatică, ba chiar birocratică »

Este însă necesar a aminti neîncetat că realismul socialist implică legătura trainică dintre artist şi popor. Or « Cine vrea să fie alături de popor acela va fi întotdeauna alături de partid» [2])

Principiul partinităţii formulat de Lenin în 1905, este de aceea unul din factorii cei mai de seamă care condiţionează aplicarea realismului socialist ca metodă în artă.

Fapt care rezolvă definitiv şi firesc problema libertăţii de creaţie:

« Problema dacă omul de artă care slujeşte cu credinţă cauza poporului său este sau nu liber în creaţia lui nu se pune în societatea socialistă, unde poporul este cu adevărat liber şi stăpîn pe soarta sa, creator al unei vieţi noi. Pentru un asemenea om de artă, problema tratării fenomenelor realităţii este clară: el nu are nevoie să se adapteze, să se încătuşeze; oglindirea veridică a vieţii de pe poziţiile partinităţii comuniste este pentru el o necesitate sufletească. El stă ferm pe aceste poziţii, le afirmă şi le apără în propria sa creaţie. » [3])

Artistul socialist îşi identifică idealurile estetice construcţiei comunismului, îşi obiectivează gîndirea plastică pentru a surprinde momentul de suprem contact între spiritul său plastic şi spiritul popular.

Iar acest moment de totală comuniune dintre individ şi popor îi asigură artistului autenticitatea, spontaneitatea, în sfîrşit originalitatea în creaţie.

Discrepanţa dintre formă şi conţinut suferă de asemenea un fenomen de extincţie. Forma nu mai este artificial grefată conţinutului ci este implicată de însăşi ideea plastică. Graniţele se şterg. Conexiunea devină totală.

Este deci vorba de vechea identificare panică atît de clar definită în versurile lui Goethe:

Nichts ist drinnen, nichts ist draussen
Das wass innen, das ist aussen.

[1]) O explicaţie indispensabilă, « La Litterature sovietique », 8/57

[2]) N. S. Hrusciov — Pentru o strînsă legătură a literaturii şi artei cu viaţa poporului, Komunist—Nr. 12|57.

[3]) Ibidem

ELEONORA MANIZER, Pacea (macheta sculpturii prezentată la Pavilionul Sovietic de la Bruxelles)

Precizînd aplicativ această formulă definitorie ajungem la problema-cheie de boltă a realismului socialist şi anume că nu există personalitate creatoare autentică în afara epocii sale, că în clipa în care artistul se opune spiritului de dezvoltare ce animă epoca respectivă, el renunţă la prerogativele sale de creator, la demnitatea de a ajuta umanitatea în drumul ei, marea sa demnitate specifică.

Maniera individuală a artistului, generată direct de viziunea sa interioară se mulează deci perfect pe ideea plastică ce justifică opera, prevenind excesul de documentar, fotografismul.

Mai mult, primejdia încremenirii expresiei în canoane tradiţionale se anulează, necesitatea de a înnoi mijloacele de exprimare devenind acută, ori de cîte ori formele vii de manifestare tind a fi înlocuite cu formule scolastice.

Deoarece spiritul partinităţii în artă presupune pătrunderea năzuinţelor spre comunism în însăşi focarul efervescenţei psihice a artistului:

« Poţi cunoaşte pe de rost alfabetul comunismului — spune S. M. Kirov — dar, dacă acest alfabet nu-ţi este întipărit în suflet, vei fi un psalmist al comunismului şi nu un luptător ».

Or, una din însuşirile esenţiale ale artei socialiste este caracterul ei militant.

« Arta, în epoca noastră, s-a transformat de mult într-un instrument cu care gîndirea plastică a artistului, asemeni muncii eroice a furnalistului sau a geologului de pildă, luptă pentru înnoirea vieţii » [1]

În această atmosferă de luptă înverşunată pentru promovarea realului, metoda realismului socialist implică încetăţenirea acelei concepţii despre lume care să permită reflectarea justă a realităţii prin mijloace artistice.

Dar realismul socialist nu este un imperativ categoric. El nu pretinde instaurarea unei discipline care să supună gustul individual unor reguli sigure. El nu caută un frumos în sine, nu reprezintă o simplă activitate liberată de orice condiţie exterioară, practică, socială etc. Nici o concepţie de altfel (în afară poate de formalismul kantian) nu a pretins aceasta.

« Nici o concepţie — spune I. Ehrenburg — n-a definit niciodată dinainte limitele universului ce urmează a fi reprezentat, nici procedeele artistice. Fra Angelico, Ucello şi Masaccio nu erau doar contemporani. Ei erau inspiraţi de asemenea de o aceeaşi concepţie despre lume, pe care am defini-o drept o originală combinaţie a religiozităţii medievale cu primele luciri ale raţiunii critice a umanismului. Şi totuşi, cît de diferiţi sînt aceşti trei maeştri, cît de puţin seamănă minunatele Madone ale lui Fra Angelico cu femeile carnale ale lui Masaccio or cu cavalerii frenetici ai lui Ucello ! »

De vreme ce nu impune limite creaţiei şi nici nu obiectivează arta, realismul socialist implică lupta dreaptă a opiniilor, pe calea criticii şi autocriticii, singurul şi cel mai sigur mijloc prin care poate fi promovat în artă.

Fapt care generează atmosfera necesară îndrăznelii în creaţie, înlătură cernerea monotonă a şabloanelor, aduce argumentele cele mai juste în făurirea stilului specific epocii.

Numai tălmăcitorii vulgari ai metodei realismului socialist caută s-o identifice unui codice de procedee obligatorii care strîng în chingi creaţia artistică, frînindu-i zborul. Impotriva acestor exegeţi al căror zel le depăşeşte buna credinţă, critica plastică sovietică ia atitudine hotărîtă:

« Chiar dacă arta unei perioade este pentru noi de maximă valoare, de aici nu urmează că trebuie s-o canonizăm... În general o asemenea poziţie normativă naşte idei arbitrare despre artă. Sînt de părere că trebuie să se renunţe la ea odată pentru totdeauna scrie Mark Neumann [1].

Şi într-adevăr, după ce la primul Congres din anul trecut, au fost demascate cu indrăzneală aceste greşeli, în arta sovietică s-a pornit la organizarea expoziţiei jubiliare, sub lozinca reprezentării depline a individualităţilor creatoare din toate republicile unionale, la lichidarea metodelor administrative şi reorganizarea uniunilor de creaţie, la reevaluarea moştenirii plastice şi reconsiderarea marilor creatori pe nedrept ocoliţi ca Vrubel sau Matveev.

Academismul arid, schematismul prudent, naturalismul insipid, toate aceste fenomene ale trecutului sînt pe cale de dispariţie. Criteriile de evaluare reliefează neîncetat noi creatori, readuc în arena activităţii tumultuoase mari talente ca Sarian sau Deineka.

Toate acestea dovedesc că noua etapă în care a pătruns arta sovietică după primul Congres este o cotitură reală către structurarea unei vieţi plastice autentice, din care au fost eliminate atit vestigiile decadentismului mic burghez, cît şi primejdia diluării talentului în şabloanele pseudorealismului birocratic.

Animată de spiritul primului Congres al artiştilor plastici arta sovietică devine un vast cîmp de promovare a individualităţilor creatoare, de stimulare şi adîncire a acelor trăsături ce definesc originalitatea fiecărui artist. Aceasta sub imboldul metodei realismului socialist, care nu ştirbeşte nimic din personalitatea creatorului, ci dimpotrivă o ajută să se dezvolte.

« Dacă vom păstra — spunea S. Gherasimov, în cuvîntarea ţinută la Congres — această dispoziţie de spirit care domneşte azi în sală, dacă vom impregna cu ea viaţa şi munca noastră, fiecare va simţi că a sosit cu adevărat clipa unei supreme exteriorizări a individualităţii artistului, a artistului sovietic ».

L. Dima

[1] „Spre acelaşi ţel" de Leonid Lenonv (Iskusstvo Nr. 7/58)

[1] „Asupra unor probleme ale realismului socialist" de Mark Neumann, Moscova (în Bildende Kunst. 11/57).

V. A. FAVORSKI, Caravană — gravură

M. S. SARIAN, Soarele de dimineaţă al primăverii timpurii — ulei

ASPECTE ALE SCENOGRAFIEI GERMANE

de M. RUBINGHER

O vizită de două săptămîni într-o ţară străină este desigur insuficientă pentru o cunoaştere temeinică a unui fenomen artistic cum este teatrul.

Totuşi se pot descoperi anumite trăsături generale ale acestei arte, trăsături care se profilează în jurul oricărui spectacol. Arta teatrală, ca şi celelalte arte, va purta întotdeauna amprenta spiritului, caracterului şi temperamentului poporului respectiv, oricît de variate ar fi concepţiile, stilurile şi mijloacele de exprimare în realizarea spectacolului.

Se poate afirma că teatrul din Republica Democrată Germană se manifestă printr-o variată gamă de expresii scenice, inspirate de către regizori, — personalităţi artistice puternice, — cari caută să dea textului dramatic o tălmăcire filozofică proprie, prin care să sublinieze esenţa spirituală a operei.

În această disciplină de gîndire se încadrează şi arta pictorului scenograf, care în marea varietate de concepţii şi stiluri ştie să rămîie sobru, discret, într-o tonalitate de surdină.

La Opera de Stat din Dresda, te surprinde baletul « Abraxas » prin factura lui nouă şi îndrăzneaţă. Libretul inspirat după o veche legendă despre Faust, culeasă şi prelucrată de H. Heine, a stat la baza muzicii lui Werner Egk.

În acest balet regia, măiestria coregrafică şi scenografia reuşesc într-adevăr să se contopească într-un echivalent plastic, să transpuie vizual limbajul muzicii.

Baletul se desfăşoară într-o suită de tablouri, ale căror decoruri, semnate de Otto Gröllmann, sugerează prin puţine elemente sugestive, de o nuanţă suprarealistă, sferele magice ale legendei, fantasticul întîmplărilor lui Faust.

La deschiderea cortinei ne aflăm în laboratorul misterios al lui Faust. Scena vastă, îmbrăcată în perdele de pluş negru, capătă profunzimea infinitului. Nici un decor plastic. Dintr-o parte se proiectează pe podeaua scenei o imensă fereastră gotică. Simţi lumina verzuie a lunei care pătrunde prin ea, învăluindu-l pe Faust într-o atmosferă medievală. O rază de lumină cade pe un glob scheletic din sîrmă format din paralelele şi meridianele pămîntului. Această sferă dematerializată se profilează pe un cer de noapte proiectat pe orizont cu constelaţii incandescente şi ciudate ca şi visările lui Faust. Este universul misterios al nemărginitelor sale căutări. Pe măsură ce Faust, prin diferite formule metafizice, evocă puterile transcendentale ale legendei, apar şi dispar pe fundal, topindu-se una într-alta, forme ciudate, linii şi pete colorate ireal, fantastic, — lumea semnelor cabalistice. În această atmosferă apar reprezentanţii infernului cu care Faust încheie fatalul pact.

Majoritatea tablourilor sînt realizate prin proiectarea pe fundal a unor elemente semnificative, care sugerează locul şi sfera acţiunii.

Pe scenă mai apar, după necesităţile compoziţiei coregrafice şi a mişcării, practicabile, recuzită sau elemente arhitectonice foarte stilizate şi sugestive.

Lumina, dozată cu multă măiestrie te conduce ca un ghid dibaci prin labirintul misterios al rătăcirilor şi căutărilor dramatice ale lui Faust.

La Teatrul Dramatic de Stat (Staatsschauspiel) din Dresda se prezintă Hamlet în regia lui Wendel şi în decorurile şi costumele lui Paul Pilowsky.

Principiul acestei montări nu este nou, dar te impresionează simplitatea monumentală a unei scări largi care creşte dintr-o parte a scenei, se întoarce şi se îndreaptă spre partea opusă, ridicîndu-se la înălţimea unui etaj sau a unui pod construit din bîrne groase, rudimentare, ducînd în culise.

Acest element arhitectonic rămîne constant şi dominant în spectacol. Schimbările de tablouri, — ale locului acţiunei — se fac după principiul shakespearean, la vedere, într-o lumină obscură prin aducerea în scenă a unor obiecte necesare acţiunii.

Două steaguri atîrnate de balustrada podului şi un tron pus în faţă, transformă scena în sala tronului.

Un pat, o draperie coborîtă din înălţimea scenei acoperind parţial scara, devine dormitorul reginei ş.a.m.d.

Cu aceeaşi simplitate şi economie de mijloace sînt rezolvate şi costumele. Dar dintre toate cel mai sobru este al lui Hamlet. Costumul său din material alb şi negru croit după moda Renaşterii, are şi ceva din linia costumului zilelor noastre, ceea ce îl aduce pe Hamlet, cu complexul său de idei şi sentimente, mai aproape de epoca noastră. În contrast cu simplitatea celorlalte costume, regele apare în vestminte bogat ornamentate şi puternic colorate. Astfel reiese mai clar caracterul de parvenit al regelui fratricid şi uzurpator.

Un factor foarte important în acest spectacol este lumina, strîns legată de concepţia regizorală şi de mişcarea personajelor în compoziţia plastică, devenind astfel un element activ şi dramatic. Din întuneric ea se adună cu strălucirea necesară în centrul acţiunii principale, valorînd trăirea dramatică a personajelor şi frumuseţea poetică a textului.

Pe o linie tradiţional realistă, profund uman şi plin de dramatism s-a realizat la Teatrul « Maxim Gorki » din Berlin spectacolul « Azilul de Noapte » în desăvîrşita măiestrie regizorală a lui Maxim Valentin. El a ştiut să dezvăluie şi să reliefeze sensurile cele mai profunde ale operei dramatice cu ajutorul unui colectiv de interpreţi de o rară valoare artistică şi omogenitate.

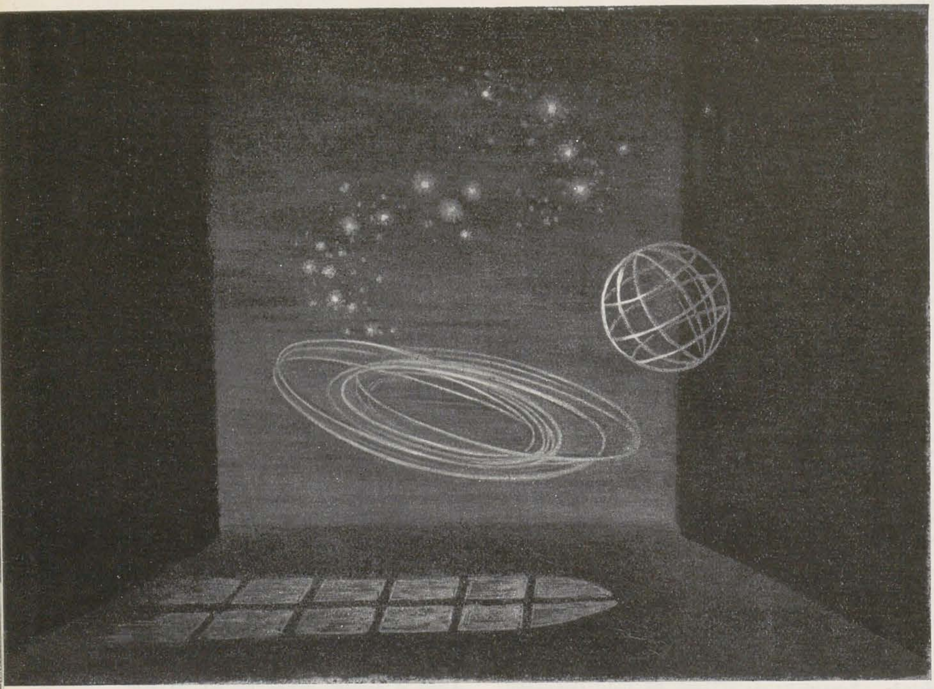
Decorurile şi costumele lui Gerhard Schade se legau organic cu celelalte componente ale spectacolului prin factura lor analitică şi dramatică.

Piesa se desfăşoară în două decoruri. Primul este tradiţionalul subsol, străfundul degradării umane, cu toate accesoriile mizeriei. Bolţi întunecoase, înăbuşitor de joase, apăsătoare. Pe o scară tocită şi strîmbă intră în scenă personajele. Zdrenţe atîrnă ici, colo.

În actul al III-lea nostalgia după o viaţă mai curată, după puţină fericire, aduce acţiunea în « aer liber », într-o curte închisă cu ziduri înalte, murdare şi îngrămădite cu geamuri, triste. Nu se vede nici un petic de cer, nu pătrunde nici o geană de soare. Atmosfera e dezolantă, fără scăpare.

Astfel şi decorul devine un act de acuzare împotriva nedreptăţii orînduirii sociale ţariste.

Ilustraţie la programul operei „Condamnarea lui Lucullus" de Bertolt Brecht



OTTO GRÖLLMANN. Decor pentru baletul « Abraxas » de Werner Egk

Un teatru care iese cu totul din comun atît prin conținutul filozofic al pieselor sale combative și militante cît și prin forma neobișnuită pe care o dă spectacolelor sale este « Berliner Ensemble », al cărui părinte spiritual este binecuvîntatul Bertolt Brecht, luptător dîrz pentru o nouă concepție de viață în spiritul clasei muncitoare, pentru o nouă concepție de artă.

Spectacolele sale ca și întreaga sa operă dramatică și literară sînt vădit potrivnice oricărei înfrumusețări sau înflorituri « literare », împotriva oricărui artificiu « artistic ». Limbajul său este dur și crud, dar poetic în același timp prin conținutul său uman, prin ideile sale avîntate în slujba binelui.

El atacă frontal, direct, fără ocolișuri și fără semitonuri. Plin de forță este strigătul lui împotriva războiului în opera « Condamnarea lui Lucullus » pe muzica lui Paul Dessau, reprezentată la « Landesbühnen Sachsen » din Dresda. Spectacolul devine un act de acuzare împotriva agresorilor, spirite ale distrugerii și ale morții.

Cu toate că acțiunea operei se petrece în cer, decorul nu are nimic din fantasticul unei astfel de teme. Scena este îmbrăcată în perdele de sac, păstrîndu-se culoarea naturală. Toate elementele de decor și recuzită, reduse la minimum necesar, sînt foarte simple, realiste și strict funcționale. În fundul scenei, paralel cu rampa se află un podium lung, pe care se plasează corul, — comentatorul evenimentelor — sau scenele de masă. Mai apar în scenă, în desfășurarea acțiunii, mormîntul lui Lucullus, un basorelief tras de sclavi, bănci, etc.

Toate elementele plastice din scenă inclusiv costumele, vor să sublinieze că întîmplările de pe scenă sînt pur pămîntești, că tema a fost și mai este încă foarte actuală. Întregul spectacol se joacă într-o lumină albă puternică, pentru a capta tot timpul atenția publicului spectator, pentru a nu-l « narcotiza », cum spunea însuși Brecht, față de gravitatea problemelor ridicate de conținutul demascator al operei.

Acest principiu, al decorului esențial și alegoric sugestiv, stă la baza spectacolelor « Mutter Courage » și « Un om bun din Sezuan », la Teatrul « Berliner Ensemble ».

În « Un om bun din Sezuan » de pildă, cu toate că piesa are o factură de legendă cu un limbaj poetic bogat în metafore, decorul rămîne pe un plan realist în amănunte, dar cu valoare de simbol lucid și rece în ansamblu.

La începutul spectacolului, apar pe scenă trei zeițe cari s-au oprit la Sezuan în căutarea unui om bun. Scena reprezintă, pe un circular alb care îmbracă toată scena, tăieturi din gazete cu diferite știri și anunțuri cari oglindesc sau sugerează situația economică, politică și morală în orînduirea capitalistă. Aceste tăieturi sînt într-așa fel puse una lîngă alta încît compun un fundal ce sugerează profilul unui mare oraș modern. În mijlocul scenei, înconjurat de acest fundal, se află o căsuță mică, săracă și umilă în care locuiește personajul principal. Comentariile cred că sînt de prisos.

Astfel decorul, ca și lumina în teatrul lui Brecht au devenit niște accesorii pur funcționale sau simbolice. Cuvîntul, ideea sînt factorii principali ai spectacolului. Iluziile atmosferizante au fost alungate din scenă.

La primul contact, urechea noastră, optica, temperamentul — formația noastră senzitivă — parcă se opune acestui limbaj nou și la o primă impresie, ciudat. Dar după un timp de acomodare, conținutul, prin bogăția de idei, frumusețea poetică și nouă a spectacolului te cucerește, te pasionează și te urmărește.

Ceea ce se degajă din majoritatea spectacolelor din Republica Democrată Germană, cum spuneam la începutul acestor rînduri, cu toate deosebirile de concepții și stiluri, este o mare simplitate și sobrietate, o mare economie de mijloace exterioare în exprimarea conținutului de idei. Aceste calități caracterizează și scenografia din R.D.G., care devine un element important în tălmăcirea sensurilor profunde ale operelor dramatice.

Copertă la programul piesei « Un om bun din Sezuan » de Bertolt Brecht

MOZAICUL

de JEAN BARAS

«Pictura în mozaic» termen impropriu, consacrat începînd din Renaştere lucrărilor concepute după principiile picturii murale şi pavementelor ornamentale, încorporate arhitecturii, nu constituie unicul gen al artei mozaicului.

La Aztecii şi Taraşcii din Mexic şi la alte popoare din America centrală, practica mozaicului este de veche tradiţie precolumbiană. Figurinele, coifurile, căştile, brăţările şi alte obiecte de podoabă executate de aceştia, din plăcuţe împreunate, de jad, malachită, ametist, cristal de rocă, peruzea şi sidef, fixate în straturi de răşină cafenie, aplicată pe os şi lemn, sînt de un rafinament artistic remarcabil. Descoperirile unei necropole din Ur (azi El-Mugheir), au dat la iveală din epoca dinastiei Urilor (3100—3000 î.e.n.) minunate plăci ornamentate în mozaic, probabil stindarde, păstrate intacte într-un mormînt de suveran. Pe un strat de bitum aparent din loc în loc sînt fixate mici plăci de lapis-lazuli formînd fondul, din care se desfăşează decoraţiunea în mozaic de sidef, împărţită în panouri, încadrate de benzi încrustate cu mici romburi de sidef, de lapis-lazuli şi de cornalină. Una din feţe reprezintă scene de luptă, cealaltă e consacrată sărbătoririi victoriei. Alte plăci, probabil fragmente de mic mobilier, prezintă lupte de animale şi steme executate din lapis-lazuli şi din cornalină. Perfecta lor ţinută artistică justifică faima civilizaţiei artistice sumeriene, apusă de milenii.

Pînă la această descoperire, de dată relativ recentă, nu s-au cunoscut, din antichitatea îndepărtată, decît fragmente de mozaic compuse din scoici, pene, ardezie şi alabastru, mai tîrziu şi de marmură, pietre dure, semi-preţioase şi email. (Invenţia mozaicului din email este atribuită Grecilor). Substanţa emailului opac colorat prin oxizi, vitrificată prin foc, are bază comună cu sticla şi glazura ceramică (smalţ).

Prin mozaic mural, fie că e vorba de cel antic, roman, veneţian sau bizantin, după localizarea lor, se înţeleg întotdeauna lucrări constituite din mici cuburi de materii dure: pietre naturale, ceramică sau email, care sînt reţinute de un mastic sau de un strat de ciment, aplicat pe o suprafaţă solidă. Materialele şi tehnica au rămas aproape aceleaşi în toate timpurile, cu excepţia aportului Bizanţului în adaptarea aurului acestei tehnici.

Cele mai vechi fragmente de mozaic mural, asemănătoare ca factură cu cele descrise de Pliniu, au fost găsite în Sicilia. Ele redau o scenă dintr-o vînătoare a lui Alexandru cel Mare. Un alt mozaic celebru, de astă dată integral descoperit la Pompei în 1831 în prezenţa lui Goethe, în mărime de peste 9 m.p., aflat azi în muzeul din Neapole, reprezintă bătălia de la Arbelles, cîştigată de Alexandru asupra lui Darius. Această veritabilă operă picturală, în care găsim pe suveranul învingător, călare în fruntea armatelor sale în plină luptă, străpungînd cu lancea un satrap persan, este una din rarele compoziţii istorice, poate chiar singurul tablou grecesc regăsit din antichitate. (Se crede că este o reproducere după opera faimoasă a vremii, datorită Helenei, sora filozofului Timon).

Antichitatea nu a atribuit mozaicului aceeaşi importanţă ca sculpturii şi picturii, limitîndu-l mai mult la pavimente. Policromia exterioară a monumentelor greceşti a dat prioritate culorilor lichide. Descoperirile de la Herculanum au arătat însă cît de răspîndite au fost la Romani mozaicurile decorative pe pereţi, plafoane şi pardoseli. Generalii dispuneau, pentru corturile lor, de somptuoase mozaicuri portabile. Pe mozaicurile de pe pardoseli erau redate scene de circ, episoade de vînătoare cu figuri în mărime naturală, etc. Sub Claudius mozaicurile încep să fie colorate; pe timpul lui Nerone ating efecte de pietre artificiale, imitînd marmura. Cele mai importante lucrări sînt semnalate în vremea celei de a doua republici.

Mozaicurile bizantine, executate din material sticlos, datorit influenţei emaileriei persane, la începutul sec. al VI-lea, pentru catedrala Sf. Sofia din Constantinopol, ca şi mozaicurile din Ravenna, sînt cele mai celebre. Pe pereţii şi plafoanele edificiilor publice şi ale palatelor dominaţiei bizantine, se desfăşoară adevărate epopei, preamărind triumful armatelor Bizanţului. Expansiunea acestei arte în ţinuturile limitrofe, ca şi în ţările îndepărtate, sînt înlesnite de întinsele legături comerciale ale Bizanţului.

Religia creştină s-a folosit în gradul cel mai înalt de arta murală a mozaicului, începînd din sec. al IV-lea, pentru a ilustra textele teologice în sanctuarele ei. Basoreliefuri şi chiar panouri întregi de pe sarcofagii, sînt traduse în materialele nepieritoare ale acestei facturi. Sfîrşitul conflictelor «iconoclastice» a adus a doua «renaştere» a artelor, încurajată de Vasile I în sec. al IX-lea, care, după afirmaţiile biografului său Constantin Porfirogenetul, a fost nu numai erudit, istoriograf, ci şi un excelent pictor. Edificiile sale rivalizau în grandoare şi frumuseţe cu ale lui Justinian I (sec. al VI-lea) din prima «renaştere».

Arta, eliberată de sub tutela apăsătoare a bisericii, laicizată în oarecare măsură, substituie subiectele istorice celor religioase, apropiindu-şi ornamentaţia geometrală arabă (arabescurile), precum şi cea din domeniul vegetal şi animal. Acest reviriment marchează caracterul esenţial al stilului medieval bizantin, care a dat putinţă artei mozaicului în sec. al XII-lea să se afirme în plin ca o artă independentă, devansînd chiar pictura şi sculptura. Giotto, deopotrivă pictor, sculptor şi arhitect, atras la Ravenna de prietenul său Dante în exil, admiră arta mozaicului şi se inspiră din ea. După îndemnul său, pictorii încep să practice concomitent cu fresca şi mozaicul, transformînd cu încetul pe mozaist în unealta lor docilă.

Pe de o parte, mozaicul mural neputîndu-se acomoda arhitecturii gotice, care-i lăsa prea puţin spaţiu de decorat, îndreptîndu-l către un alt cîmp plan, al pardoselii, pe de altă parte dispreţul artiştilor Renaşterii pentru artele «barbare» ale evului mediu, au dus la declinul mozaicului mural. Incendiile suferite de catedrala San Marco din Veneţia, ca şi insistenţele lui Tizian, care şi-a început cariera ca ucenic mozaist, pentru a deveni mai tîrziu şeful strălucitei şcoli veneţiene, au contribuit ca să fie

Cap de soldat persan, fragment din mozaicul «Bătălia de la Arbelles»

înlocuite multe mozaicuri vechi de înaltă ţinută artistică cu altele noi, concepute de Tizian, Tintoretto, Salviati, ş.a., adevărate capodopere de «pictură în mozaic». Supremaţia veneţiană, în stilul monumental bizantin, se datoreşte în mare parte celor 4240 m.p. de mozaic cu fond de aur al celebrei catedrale San Marco, provenite din manufacturile veneţiene şi muraneze Începînd din Renaştere, mozaistul creator îşi va limita cu resemnare iniţiativa la compoziţii de ordin strict ornamental. De acum încolo, se vor produce ca şi la tapiserie, adevărate «ture de forţă», pentru a se traduce în integritatea şi spiritul ei pictura, cu substanţe străine, cu calităţi expresive diferite, cu legi distincte. Deşi se vor imita perfect tablourile marilor maeştri, pînă în cele mai subtile nuanţe, realizîndu-se adevărate capodopere de culoare, de tehnică şi de răbdare, acestea nu vor putea însă satisface pe de-a întregul exigenţele estetice ale artei mozaicului, abătută din calea ei firească. Mozaicul lustruit, imitaţie fidelă a picturii, nu poate şi nici nu trebuie să redea fineţea în amănunt, caracteristică picturii. Reflexul luminii amplificat de polisajul unei suprafeţe netede, nu poate conveni unei decoraţiuni minuţioase de edificiu vast. Mozaicurile, ca şi freştele şi vitraliile, sînt înainte de toate artă decorativă. Cu toate perfecţiunile ce pot interveni în execuţia lor de amănunt şi de finisaj, pierd din punct de vedere estetic, de îndată ce-şi depăşesc limitele atribuţiilor şi însăşi raţiunea lor de a fi. Invenţia de acum două secole a mozaicului în relief şi a tăierii transversale a baghetelor de email, au permis multiplicarea elementelor la micimi uimitoare. Pentru un singur tablou se folosesc 20000 de elemente. *Cina* lui Leonardo da Vinci, reprodusă magistral în secolul trecut, e constituită din părticele minuscule, microscopice, imposibil de perceput cu ochiul liber. Arta monumentală ajunge astfel să-şi însuşească arbitrar factura microtehnică.

În timp ce mozaistul veneţian şi cel al şcolii din Roma practică simultan tehnica pietrii naturale şi a emailului colorat, mozaiştii toscani şi în special cei din Florenţa, începînd din sec. al XV-lea, se perfecţionează mai degrabă

în lucrări de mai mică amploare. Artiştii toscani au această particularitate de a fi în acelaşi timp pictori, miniaturişti, ebenişti şi aurfăurari. Ei au extins tehnica mozaicului, adaptînd-o mobilierului, orfevrăriei şi obiectelor de podoabă, folosind pietre dure şi semi preţioase. În cazuri foarte rare, mozaiştii din evul mediu şi din Renaştere au întrebuinţat pietre preţioase, sidef, perle şi coji de ouă.

În Franţa, genul mozaicului florentin a fost foarte preţuit şi adoptat mai cu seamă pe timpul « barocului ». Tăbliile meselor bogat sculptate şi aurite, ca şi panourile comodelor şi ale paravanelor sînt ornamentate cu buchete, ghirlande, păsări, trofee, steme, din mozaic variat de jasp, de agată, de lapis-lazuli, de sidef, de onix, de marmură. Faima acestui amalgam decorativ, care a persistat pînă la sfîrşitul secolului trecut, l-a făcut pe Balzac să numească cu ironie acest gen de mozaic « hartă mineralogică ».

Deşi Germanii posedau încă din sec. al XV-lea formulele emailului, totuşi, nici în ţara lor, nici în cele învecinate, nu sînt de remarcat lucrări autohtone de seamă şi aceasta se datoreşte în mare măsură şi stilului lor arhitectonic.

În Anglia mozaicurile s-au bucurat de mai puţină preţuire. Printre lucrările valoroase din secolul trecut se situează portretele: Fidias, Lucca della Robbia, Bernard Palissy, precum şi mozaicul Sf. Gheorghe din parlament, acesta din urmă, ca şi Fidias, operă a lui Poynter.

Deşi lucrările executate la noi au atins un nivel artistic remarcabil, mozaicul nu a fost chemat să contribuie, ca celelalte arte plastice, la înfrumuseţarea stadioanelor, edificiilor publice, sălilor de reuniuni şi de spectacole, parcurilor, etc., edificate şi amenajate în anii de democraţie populară.

Arta plastică în trecut, cea mai individualistă dintre arte, tinde tot mai mult să depăşească limitele existenţei sale solitare din ateliere, lărgindu-şi sfera de activitate. Mozaicul de marmură şi de ceramică, rezistent şi inalterabil, ar trebui să fie cultivat, dacă nu cu precădere, în orice caz mai mult decît astăzi, cînd e aproape ignorat în decoraţiunile de ansamblu ale edificiilor destinate maselor.

* * *

Mozaicul mural şi pavimentar, ca orice artă decorativă predestinată unui amplasament determinat de arhitectură, trebuie să se conformeze condiţiilor particulare ale spaţiului atribuit, precum şi mediului înconjurător. Compoziţia, oricît de complicată ar fi ea, va trebui să fie echilibrată, clară, sezisabilă integral de la distanţă, uşor de cuprins dintr-o singură privire sau, ca să folosim o expresie a lui Leonardo da Vinci « privită printr-o singură fereastră ». Pe lîngă scara de proporţii, care prin caracterul ei reprezintă o operaţie matematică, permiţînd reducerea sau mărirea unei decoraţiuni, prin păstrarea riguroasă a raporturilor dintre dimensiunile ornamentelor, scară familiară artiştilor plastici ca şi arhitecţilor, scara decorativă, care exprimă o unitate de măsură aleasă în mod special pentru o anumită compoziţie, just aplicată, va putea modifica dimensiunile aparente ale suprafeţei. Coloritul, apropiat materialelor edificiului şi mediului ambiant, va contribui la armonia de ansamblu. Ţinînd seama, după cum am mai arătat, de luciul mozaicului şi de lumina reflectată pe el, coloritul trebuie potrivit cu fermitate, susţinut prin separaţii apreciabile ale nuanţelor, obţinîndu-se astfel efecte largi şi ferme. Tonurile şi nuanţele multiplicate de chimie au ispitit pe artişti să înlocuiască treptat aplaul cu degradeuri succesive; s-a mers pînă la imitaţia modelajului pictural, ca să se ajungă la « tablouri în mozaic », ca şi în tapiserie la « tablouri textile ». Chimia, cu progresele ei, care a sporit la douăzecişicinci de mii numărul nuanţelor de mozaic, au pe conştiinţă multe insuccese în arta decorativă. Marii maeştri ai epocilor trecute, necunoscînd legile contrastelor simultane ale culorilor, au fost feriţi de astfel de ispite. Preocupările de a da iluzii de profunzime prin perspectivă aeriană sau de modelaj, dusă la exces, produc confuzie în compoziţii.

În arta decorativă, natura ca şi arhitectura ca fond, trebuie să fie sugerate, interpretate prin simplificări, potrivite temei. Clădirile nu trebuie neapărat să pară locuibile, ci mai mult convenţionale, decorative, pentru a înlesni respectarea planurilor succesive. Picturile murale din Herculanum şi Pompei sînt reuşite, tocmai fiindcă exprimă o arhitectură de imaginaţie, stilizată şi nu còpii după construcţii din materiale solide.

Fondul este hotărîtor nu numai asupra efectului de ansamblu, ci şi asupra coloraţiei particulare a motivelor compoziţiei, fiindcă coloritul este mult mai intens la mozaic decît la celelalte arte ale culorii, datorită luciului organic şi efectelor metalice, produse de oxizii emailurilor. Acumulările abuzive de tonuri, nu pot decît să dăuneze efectului de ansamblu, orbind pe privitor, abătîndu-i atenţia. Fondurile albe şi gri dau decoraţiunii aspect fad, cu excepţia bordurilor pavimentare sau detaliilor. De o armonie mai sigură e fondul albastru, care lasă multă libertate mozaistului în folosirea coloraţiilor speciale complimentare; permiţînd folosirea efectelor de aur, acesta se potriveşte formelor arhitectonice, amănuntelor vestimentare, atributelor, variaţiilor luminii, fiindcă nu o reflectă decît foarte vag. Albastrul, cînd trebuie să redea azurul cerului, va sugera transparenţa în aşa fel, încît privirea să străbată şi nu să se oprească pe suprafaţa expusă. Acest rezultat, mozaistul îl obţine printr-un joc de cuburi albastre de tonuri variate. Rafael a ales întotdeauna, pentru mozaicurile sale monocrome, albastrul.

Folosirea fondului de aur este pe cît de delicată, pe atît de dificilă, în special în exterior. Nu dă rezultate prea bune pe suprafeţe drepte, în plină lumină. Dacă mozaicul de aur primeşte razele solare în faţă, luciul cuburilor îl albeşte, în lumină indirectă pare mat. Cupolele din exterior sînt aproape tot timpul numai în parte scînteietoare, restul dispare privirii. Acolo unde lumina nu pătrunde în plin, de pildă pe bolţile semisferice din interior, aurul se oferă privirii, în plin.

Cîtă vreme nu fusese redus la rolul subaltern de a imita pictura, mozaistul se limita la sobrietatea şi simplicitatea în execuţie impuse de natura specială a materiilor folosite, care sînt de o forţă de culoare şi de o intensitate de neegalat de mijloacele picturii. Mozaicurile din Ravenna, Roma şi Sicilia sînt pilde concludente. Cu cît materia e mai strălucitoare, cu atît trebuie folosită cu mai multă prudenţă şi discreţie. Oricare ar fi îndemînarea artistului şi progresele chimiei în culori vitrifiabile, niciodată mozaistul nu va reuşi să degradeze valorile tonurilor prin cuburi egale, ca pictorul cu amestecurile paletei şi pensulei sale. În loc să urmărească deci rezultate picturale imposibile, printr-o varietate excesivă de elemente mărunte, să se mulţumească cu o paletă redusă, dar fermă. Antichitatea a produs opere de mare caracter decorativ, numai cu două culori: alb şi negru. Pentru motivele cele mai complicate 3—5 tonuri sînt de ajuns. În « camaieu » (ton pe ton) sînt suficiente şi 3 variaţiuni. Cu toate că artiştii Renaşterii dispuneau de o paletă bogată, mozaicurile celebre ale sec. al XVI-lea, nu conţin peste 8 tonuri.

Cu cît artistul se va gîndi mai mult la particularităţile materiei, la forţa paletei, la opoziţia raţională a tonurilor în raport cu intensitatea specială a luminii, cu atît mai bine va rezista ispitei de a imita în mozaic, pictura.

Bătălia de la Arbelles, sec. IV î. e. n.

În Rusia s-au păstrat puţine lucrări în raport cu răspîndirea acestei arte. Importante decoraţiuni murale în mozaic provenite din sec. al XI-lea au fost descoperite la Kiev, cu ocazia restaurării picturii catedralei Sf. Sofia în 1839. Către mjlocicl sec. al XVIII-lea din iniţiativa poetuluii şi savantului Lomonosov şi cu ajutorul pictorului Vassiliev, s-au realizat mai multe mozaicuri foarte reuşite, cu caracter laic (portretul împărătesei Elisabeta, bătălia de la Poltava, ş. a.) într-un stil mai liber decît cel clasic bizatin, care netratînd decît subiecte religioase, excludea orice improvizaţie spontană. Lipsită de sprijinul statului, iniţiativa lui Lomonosov nu a putut supravieţui decît puţină vreme greutăţilor materiale, inerente producţiei costisitoare a acestei arte.

După un secol, Academia de arte din Petersburg îşi însuşeşte tehnica acestei arte formînd artişti care părăsesc tradiţia bizantină, pentru a se orienta după şcoala din Roma, reuşind să dea opere de o frumoasă ţinută artistică. Cele 36 de exemplare prezentate la Expoziţia din 1880 se situează la acelaşi nivel artistic cu mozaicurile franceze, produse de complexul de arte decorative al manufacturii de stat Gobelins înfiinţată în sec. al XVII-lea, cu aceeaşi orientare după şcoala pontificală a Romei.

ANDREESCU VĂZUT DE POETUL VORONCA

Înţelegerea adînc emoţională a artei plastice poate fi relevată uneori de poeţi la o altă dimensiune decît aceea a criticului descompunînd-o ca într-un laborator chimic, sau privind-o prin sticla unor aprecieri care o întunecă de multe ori prin jocul fals de ape ale acesteia.

Un critic de artă care ajută la formarea gustului artistic al marelui public, care ştie indica, prin priceperea lui, ceea ce artistul nu a izbutit prea bine, trebuie să fie însoţit întotdeauna de poetul care să se însufleţească de frumuseţea tabloului sau a sculpturii, s-o transmită celorlalţi prin ideea şi metafora poetică, prin sensibilitatea artistului. Cu cît mai bine l-am înţeles pe Luchian explicat de poetul Arghezi, pe Grigorescu explicat de Vlahuţă, pe Delacroix şi Corot explicaţi de Baudelaire . . .

Această convingere mi-a fost întărită de cele cîteva aprecieri despre Ion Andreescu făcute de poetul Ilarie Voronca într-un foileton publicat în anul 1936.

« Ni se ascunde — scria el — farmecul neîntrecut al acestui mare pictor a cărui viaţă de umbră şi sfiiciune a fost străbătută de atîtea miracole. De la revelaţia talentului de pictor care, ca şi acela a lui Gauguin se face tîrziu, într-un mic oraş de provincie, pînă la marile pînze în care pădurile vibrează cu o poezie fără seamăn, toată făptura lui Adreescu — se entuziasmează Voronca — este făcută din încîntare ».

Apariţia lui Andreescu într-o mahala a Bucureştiului de pe la 1850, pe calea Dudeşti Nr. 40, anii de învăţătură modestă şi obscură la şcoala de Belle Arte, plecarea şi existenţa mediocră la Buzău, revelaţia şi înclinarea spre viziunea de mare magician al culorii, moartea în plină tinereţe cînd pictorul de-abia trecuse de 31 de ani, rămîn aproape neobservate; în afara unui articol generos al lui Delavrancea, nici un alt indiciu de înţelegere pentru opera şi viaţa acestui « nedreptăţit ».

Şi Voronca salută apariţia unei monografii despre Andreescu scrisă de Busuioceanu, cu care prilej de altfel face aprecierile de mai sus.

Despre cele două tablouri aflate în colecţia lui Zambaccian, Voronca scrie că a avut « revelaţia marelui pictor, marelui poet al naturii » care a fost Ion Andreescu. Unul din aceste tablouri reprezintă o pădure prin care lumina trece ca o înfiorare. Dar totul este atît de natural, de necontrafăcut, de adevărat, că am ghicit încă din clipa aceea toată viaţa de sfiiciune, de muncă, de înaltă şi pură sensibilitate.

« . . . Dar ceea ce tulbură în tablourile lui Andreescu în afară de marele lui meşteşug, de colorist şi de desenator — e înţelegerea şi iubirea lui de oameni şi de lucruri, de peisaje şi de fiinţe, e sufletul lui incandescent, chinuit între străzile şi casele strîmbe ale unei provincii depărtate. Un mare poet al Buzăului, din care a rupt mari bucăţi de tristeţe şi de solitudine, cum Bacovia a ştiut să rupă, dintr-o altă provincie, acele dureroase bucăţi de noapte »

Parcă şi aceste cuvinte ale lui Voronca au contribuit să-l înţeleg mai bine pe Ion Andreescu, justificîndu-mi afirmaţia că despre poeţii culorii pot scrie cîteodată mai bine poeţii slovelor.

Statuetă sudaneză

NOTE PLASTICE SUDANEZE

S-a întîmplat ca încă din prima zi a sosirii mele în Sudan să cunosc un pictor care, înainte ca eu să fi aflat ceva despre cultura generală a acestei ţări, să-mi vorbească despre arta plastică.

Ne-am întîlnit amîndoi « pe teren ». El cu caietul de schiţe în mînă, eu privind la un mal al Nilului cum se încărcau pe nişte corăbii curmale, trestie de zahăr şi alte exotice poveri.

Dar să pun pe un fundal această fericită împrejurare. Lîngă Cartum, capitala Sudanului, care este un oraş modern construit de Englezi, dincolo de punctul unde Nilul Alb şi Nilul Albastru se impreunează, se află oraşul autentic sudanez — Omdurman, adevărata capitală care păstrează în ea istoria şi profilul veridic african. Case de lut, monumente vechi şi mai ales fortificaţiile pe care sudanezii au luptat împotriva cuceritorilor englezi. Fortificaţii ca nişte muşuroaie sau cuptoare de pămînt cu cîteva deschizături: crenelurile. Este explicabil să nu fi rezistat tunurilor engleze. Pînă la urmă însă, acestea au fost răpuse. Le poţi vedea acum ca trofee în faţa Palatului preşedenţial din Cartum.

Aici, lîngă una din aceste fortificaţii priveam fluviul pe care porneau corăbiile cu catarge în josul apei. O marină mirifică şi de o măreţie de nedescris. Cele două Niluri cu insule încărcate de lumina soarelui african, cu baldachinul cerului, cu tălăzuirea de nisip a deşertului, cu Omdurman-ul cu cutiile lui de pămînt care completează imblînzind coloritul de tonuri puternice şi totuşi străvezii.

Aici s-a apropiat de mine tînărul sudanez Abdel Rehim Ahmed, cu caietul de schiţe în mînă. Picta. E absolvent al Institutului de Artă din Cartum şi lucrează la Omdurman, oraşul său natal, unde motive de inspiraţie poţi găsi în oricare colţ al lui.

Am răsfoit caietul de schiţe. Scene din piaţă, peisaje de pe malul Nilului, flora, fauna sudaneză, fiecare dintre ele o revelaţie pentru mine, o reeditare a cadrului în care mă aflam transpus prin simţămîntul unui indigen. Viaţa plastică din Sudan e la începutul ei. Ca şi timpul de cînd şi-a cucerit independenţa

Este de înţeles deci să nu aibă nume consacrate, o galerie, ateliere ale pictorilor. Mărturisesc însă că emoţii artistice am avut în tot timpul şederii mele în Sudan, la fiecare pas.

Aveam sentimentul că mă aflu într-un Luvru viu, cu statui în mişcare.

M-am dus la Muzeul de antichităţi sudaneze din Cartum. Este mai degrabă un institut arheologic care abia se pregăteşte să întreprindă cercetări spre a descoperi ceva din trecutul artistic pe o perioadă de cîteva milenii. Deocamdată nu posedă decît puţine statui, obiecte de ceramică şi unelte de lucru primitive sau din epoca dominaţiei egipţiene.

Aproape nimic nu-mi evoca fizionomia ţării în care mă aflam. La un moment dat a pătruns în muzeu un grup mare de fete, o şcoală secundară venită în vizită. Şi am avut net impresia

Statuetă sudaneză

că veniseră chiar statuile pe care mă aşteptam să le văd aici. Tenuri de abanos de o netezime plină de graţie, ochii parcă unşi cu o miere neagră şi un şir de dinţi învăluit de zîmbet şi smălţuit de soare. Sub vălurile cu care erau înveşmîntate se mişcau corpuri de balerine, se desprindeau atitudini pline de poezie. Şi le-am admirat ca atare plecînd cu satisfacţia de a fi văzut modelele unor portrete pe care nu ni le-a arătat nici o artă.

Sudanezii sînt o rasă de oameni foarte frumoşi, lîngă care îmi plăcea să mă opresc şi să-i contemplu. Chiar pe cei care aveau pe

obraji cicatricele semnelor de trib, fie cîte trei linii albe trase vertical pe cei doi obraji, fie orizontal pe frunte sau sub tîmple. Mi-a rămas în minte tînărul cu gîtul lung, cu corpul subţire, mlădios şi înalt, cu mişcări pline de distincţie ca într-un poem coregrafic, şi care avea, pe linia sprîncenelor pînă aproape de pomeţi, ca un şir de mărgele, nişte negi făcuţi după ritualul tribului din care probabil făcea parte.

Seara, pe terasa hotelului din Cartum, veneau să vîndă diferite obiecte de artizanat ţăranii din satele apropiate. Ei desfăceau pe lespezile terasei o adevărată expoziţie de artă aplicată: instrumente muzicale de un fel necunoscut, între care şi o liră metalică cu înflorituri din fier, genţi din piele colorată de un extraordinar efect cromatic, ca într-o pînză de Braque, bibelouri din fildeş şi, mai ales, statuete din abanos înfăţişînd fie războinici înarmaţi, fie cîntăreţi din fluere, din tobe, sau dansatoare.

Aici am văzut cu adevărat arta sudaneză, creată de geniul anonim al poporului şi am înţeles pasiunea pentru această artă a atîtor artişti ai vremurilor noastre. Picasso, Eluard şi Aragon, ca să nu pomenesc decît pe cei din Franţa, au fost admiratori ai frumuseţii şi sensurilor artei negre.

Expresivitatea acestor statuete, echilibrul lor, poezia adîncă — epică sau lirică — pe care o degajă, realismul lor neostentativ, emoţionalitatea umanismului lor, constituie o întreagă problemă a esteticii în artă care a meritat să facă preocuparea atîtor oameni.

Exista în acest sens un curent destul de puternic în Egipt şi în Siria de a reînvia şi de a duce mai departe tradiţiile artei faraonice şi arabe. Muzeul din Alep cu admirabilele piese de artă monumentală hitită, asiriană şi babiloniană, obiectele din Muzeul de antichităţi din Cairo, constituie puternice puncte de plecare, care vor putea fi urmărite atunci cînd artiştii plastici din aceste ţări vor părăsi sursele de inspiraţie străine şi se vor opri cu toată pasiunea la moştenirea lor artistică fabuloasă. M-a mirat astfel influenţa puternică a lui Gauguin exercitată asupra unui pictor egiptean, care a găsit esenţe plastice tot atît de puternice ca cele pe care Gauguin s-a dus să le caute în Tahiti.

DESTINE

Există un destin al tablourilor care, cteodată, le poate fi chiar fatal. Adică de a suporta o peregrinare anonimă şi de a termina într-un loc obscur ca într-un azil al indiferenţii, eşuind în cine ştie ce cotlon de magazie printre lucrurile « scoase din uz ».

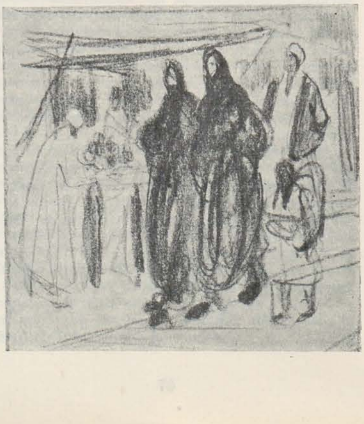
Făceam aceste reflecţii, nimerind, din întîmplare, într-o încăpere, undeva, într-un oraş din Orientul apropiat, unde era pusă la o aproximativă păstrare una din pînzele lui Theodor Pallady. O natură moartă. O vază cu flori, un căţeluş în coloritul acestui maestru al tonurilor şi al compoziţiei. Căzuse se vede în orbita acelui exil involuntar care l-a smuls din păstrarea celui ce-l îndrăgise şi l-a azvîrlit tocmai în acest colţ al lumii departe de locul în care i se cuvine să stea, în pinacoteca ţării, unde trebuie să fie adus.

Ţin să indic aici cîteva amănunte pentru fişa lui de pinacotecă. Pe tăbliţa de alamă, bătută pe cadru, se poate vedea că tabloul făcea parte din colecţia Dr. Vîlsan. Cum a ajuns el în posesia unei romînce care i-a impus destinul ei de hoinară nu se ştie.

Lîngă pînza de Pallady, un peisaj foarte frumos al lui Ştefan Popescu, un Voroneţ nesemnat dar de bună calitate, o pînză a lui Paul Scorţescu, o stampă japoneză şi desenul arab pe marmură, se mai află şi alte tablouri fără nici o însemnătate artistică, făcînd parcă mai trist destinul celor cîteva adevărate opere de artă al căror loc meritat trebuie să le fie redat.

Gh. Dinu

O CĂLĂTORIE ÎN ORIENT
DESENE DE C. BACIU



O SIMFONIE ÎNCHINATĂ PICTURII ROMÎNEŞTI

După ce Ion Frunzetti consacră artelor plastice o serie din poemele recentului său volum « Ostrovul meu », un compozitor se arată a prelua torţa mînuitorului de stihuri dedicîndu-şi gîndurile, exprimate de data aceasta pe portativ, picturii romîneşti. Maestrul Ion Dumitrescu lucrează la o simfonie ale cărei părţi sînt fiecare închinate cîte unui mare pictor: *Luchian, Tonitza, Pallady* şi *Petraşcu.* Preocuparea muzicianului pentru pictură şi legătura sa cu artele plastice sînt însă mult mai vechi. În prima sa tinereţe picta el însuşi, iar mai tîrziu, cînd muzica îi reclamă forţa creatoare, compozitorul continuă să îndrăgească pictura, devenind un pasionat colecţionar. Posedă astăzi o impresionantă bibliotecă de specialitate şi o valoroasă colecţie de artă plastică romînească, în care îi întîlneşti pe Luchian, Tonitza, Petraşcu, Pallady, Şirato, Iser, H. Catargi, Ciucurencu, I. Mirea şi mulţi alţii, cu unele din lucrările lor de seamă. La Uniunea Compozitorilor, Ion Dumitrescu a susţinut mereu legătura dintre muzicieni şi artiştii plastici, mai ales prin comenzi de busturi şi portrete pe care Uniunea le-a achiziţionat unor artişti de seamă ca Anghel, Ciucurencu, Han, Jalea, Medrea, Miliţa Pătraşcu şi alţii, spre cinstirea înaintaşilor muzicii noastre şi a maeştrilor ei în viaţă.

Cu atît mai firească apare hotărîrea compozitorului de a dedica o lucrare de proporţii picturii noastre. Aceasta e, de asemenea, o preocupare mai veche, prea puţin concretizată într-un proiect, care a servit însă ca bază conceperii simfoniei, în cursul anului trecut.

Lucrarea se conturează în schiţă, aflîndu-se într-un stadiu destul de avansat. Ea e compusă din patru părţi. Un Allegro închinat lui Luchian, un Andante lui Tonitza, un Scherzo lui Pallady şi un Allegro final închinat lui Petraşcu, cuprind o muzică simfonică liberă. Legătura cu pictura e totuşi evidentă prin corespondenţa existentă între trăsăturile fundamentale ale fiecărei părţi şi trăsăturile caracteristice ale operei şi ale personalităţii pictorului căreia îi este închinată. Astfel, Allegro din partea întîi, plin de o zbuciumare dramatică, alternînd cu luminişuri de lirism, ar sugera personalitatea, la fel de chinuită şi totuşi plină de lumină a marelui Luchian. Andantele armonios, liric, cu nuanţe de aparentă naivitate, nu lipsit însă de tensiune, ar corespunde în mare măsură personalităţii lui Tonitza şi operei sale. Scherzoul, plin de umor, de vervă, cu accente de sarcasm şi intenţii paradoxale, satisface formele amintirii celor care l-au cunoscut pe Pallady. Finalul este robust, plin de voie bună, cu întinderi largi, pe Petraşcu caracterizîndu-l o robusteţe calmă, adîncă, sănătoasă,.

MUZEUL SATULUI

Cunoscut pentru caracterul său unic, pentru bogatele sale colecţii şi sistemul de organizare, Muzeul Satului din Bucureşti se bucură de o largă popularitate. La aceasta contribuie, desigur, şi numeroasele acţiuni întreprinse de instituţia însăşi. Anul acesta ele îmbracă cele mai variate forme. În afara afişelor şi a pliantelor cu reproduceri, a articolelor din presă, a diapozitivelor proiectate în sălile de cinematograf, a cronicilor radiofonice şi a confe-

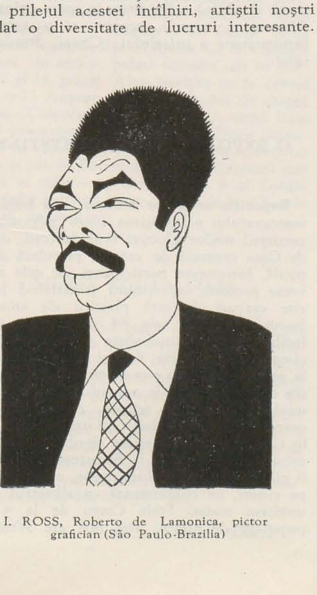
rinţelor în şcoli şi întreprinderi, sînt proiectate o serie de forme noi de popularizare. Vor fi editate două monografii (despre gospodăriile din Moişeni-Oaş şi Tilişca-Sibiu), altele patru fiind în curs de redactare. Va apare în Editura pentru limbi străine, un album cu reproduceri însoţite de texte în patru limbi: rusă, franceză, germană şi engleză. Se va realiza un reportaj televizat şi, în colaborare cu studioul « Ion Creangă », se va scoate un diafilm cu imagini în alb-negru şi color, în acelaşi timp studiindu-se posibilitatea turnării, în colaborare cu studioul « Alexandru Sahia », a unui film documentar de scurt metraj.

Ceea ce mi se pare însă mai interesant, este organizarea unor manifestări artistice, în colaborare cu Institutul de folclor. Acestea vor avea loc lunar, în patru luni din trimestrele II şi III. Manifestările se vor desfăşura în cadrul gospodăriilor muzeului, cu programe de cîntece şi dansuri susţinute de echipe artistice de amatori (cîntăreţi, dansatori şi ceteraşi) din localităţile de unde sînt aduse gospodăriile cuprinzînd material folcloric specific pentru regiunile respective. Anul acesta sînt prevăzute asemenea manifestări la gospodăriile din: Moişeni, raionul Oaş, regiunea Baia Mare; Drăguş, raionul Făgăraş, regiunea Stalin; Fundul Moldovei, raionul Cîmpulung, regiunea Suceava; şi Ceauru, raionul Tg. Jiu, regiunea Craiova. Caracterul deosebit al acestor forme de popularizare a muzeului atrage în mod special atenţia. De data aceasta, prezentarea muzeografică a obiectelor şi a pieselor de artă populară grupate în cadrul diferitelor gospodării va fi viu însufleţită de bogăţia folclorului adus de interpreţii artei populare, care vor înfiripa atmosfera unei zile de sărbătoare în sat.

SPICUIRI DE LA O ÎNTÎLNIRE CU ARTIŞTII BRAZILIENI

Într-una din zilele lui martie, artiştii plastici bucureşteni au primit, la sediul lor, vizita celor doi tineri graficieni brazilieni: Roberto de Lamonica şi Otavio de Araujo, care au însoţit expoziţia de grafică braziliană ce a putut fi văzută la noi în aceeaşi lună, în sălile U.A.P.

Cu prilejul acestei întîlniri, artiştii noştri au aflat o diversitate de lucruri interesante.



I. ROSS, Roberto de Lamonica, pictor grafician (São Paulo-Brazilia)

I. ROSS, Otavio de Araujo, pictor grafician (Rio de Janeiro-Brazilia)

Spre pildă că marele pictor şi grafician Candido Portinari lucrează la decoraţia sediului O.N.U. din New York; că poetul Jorge Amado — directorul publicaţiei progresiste « Para Todos », este acela care a avut ideea organizării în mai multe ţări a unei expoziţii de grafică în care să apară curentele, tendinţele şi aspiraţiile multiple din acest domeniu al artelor plastice.

Interesant de relevat — din discuţie — este de asemenea faptul că primul salon naţional de pictură modernă de la Rio de Janeiro (în afara celui academic de artă), nu are o vechime mai mare de cinci ani, şi a fost obţinut la insistenţele artiştilor doritori de a se afirma cu alte forme, din ce în ce mai noi, de expresie.

În această ţară întinsă cît un continent, de-a lungul Atlanticului, de o cultură, limbă şi influenţe deosebite de cele ale ţărilor din jur, întîlneşti aceleaşi dramatice contraste pe plan social. E suficient să ne gîndim la exodul şuvoaielor de oameni din nordul secetos către sud, pentru a-şi obţine pîinea, sub o şi mai cruntă exploatare, pribegi — pînă la primele semne ale ploii, cînd, din nou, se întorc acasă; imagini dureros înfăţişate în ciclul de gravuri ale graficienei Renina Katz.

Artiştii noştri au mai putut afla că începutul avîntului în gravură — cu puterea ei de răspîndire şi de clamare — coincide, semnificativ, cu începuturile de descătuşare de colonialismul nord american şi de afirmare pe plan naţional a brazilienilor, cam prin 1922, odată cu înfiinţarea Partidului Comunist. La São Paulo a existat un club de gravură cu filiale la Rio, Bahia, Porto Aleggre, cluburi la care cotizau nu numai artiştii, ci orice iubitor de gravură. În expoziţia de la Bucureşti au figurat lucrări ale gravorilor din clubul de la Porto Aleggre, care mai fiinţează şi astăzi.

Discuţia a continuat apoi în faţa tablourilor din expoziţie, artiştii gazde desluşind în ele sensibila adeziune a artiştilor brazilieni la condiţia de viaţă a contemporanilor lor.

Şt. Sch.

CINE E ARTISTUL?

În presa zilnică apar, din cînd în cînd, informaţii cu privire la dezvelirea unor monumente publice. Între altele una cu titlul « *Dezvelirea bustului lui Vasile Pîrvan* » — mi-a reţinut atenţia. Se relatau amănuntele solemnităţii de la Constanţa, se vorbea despre oratori, despre sărbătorit, se menţiona că bustul este de bronz... din păcate însă nu am putut afla cine este autorul lui.

A doua notă apărută în aceeaşi zi se referea la « Comemorarea lui Alexandru Papiu Ilarian, la Tg. Mureş.» La fel, descrierea festivităţilor, citarea asistenţei. În încheiere se arată: « În faţa şcolii medii « Al. Papiu Ilarian » a avut loc apoi dezvelirea bustului istoricului şi juristului ardelean ».

Aceeaşi întrebare: Cine e artistul căruia i s-a acordat cinstea să imortalizeze chipul lui Al. P. Ilarian?

Cu ocazia sărbătoririi a 25 de ani de la grevele din 1933 şi a eroilor c.f.r.-işti, în incinta uzinelor « Vasile Roaită » a avut loc solemnitatea dezvelirii monumentului închinat memoriei tînărului comunist al cărui nume îl poartă. Principalele cotidiene au publicat note în legătură cu desfăşurarea solemnităţii, nemenţionînd nici de data aceasta numele autorului.

Artiştii şi publicul sînt în drept să pretindă o mai mare atenţie din partea celor care dau astfel de informaţii în presă, pentru a fi realmente şi pe deplin « informaţi ».

J. B.

TINERE TALENTE

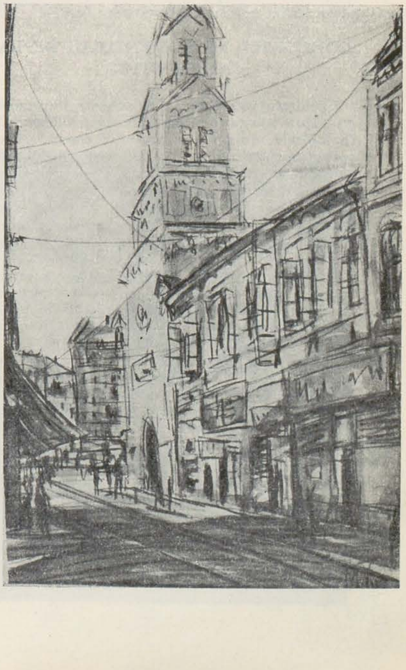
Există, în peisajele citadine ale lui Mihu Vulcănescu un vibrant dialog între două teme: cea lirică, ce ar exterioriza viaţa lăuntrică şi tainică a clădirilor marelui oraş, tradusă plastic printr-un colorit cald, cu dulci armonii, — şi o temă dinamică, răzbătătoare, care ar fi ecoul dinamicii ce caracterizează viaţa omului contemporan, a oraşului modern: este ritmica citadină cotidiană, plastic evidenţiată prin acea grafie care animă întreaga suprafaţă a imaginilor.

Spiritul viu al lui Vulcănescu se manifestă cu deosebire în grafică, acolo unde neobişnuita uşurinţă în notaţie păstrează cel mai mult din spontaneitatea emoţiei şi sensibilităţii.

Mihu Vulcănescu mai are un drum lung de parcurs pînă la desăvîrşire. Pentru receptivitatea sa modernă a vieţii, pentru sinceritatea sa, el poate fi totuşi socotit ca unul din talentele promiţătoare ale tinerei generaţii.

M. C.

MIHU VULCĂNESCU, Peisaj din Bucureşti—desen colorat



M. MANES şi I. MORAWSCHY, Griviţa 1933 — ghips

O SCULPTURĂ A GRIVIŢEI 1933

În Muzeul « Tradiţia de luptă revoluţionară a ceferiştilor » deschis la Clubul « Griviţa Roşie », cu prilejul împlinirii a 25 de ani de la eroicele greve ale muncitorilor ceferişti, există expus, alături de alte multe documente grăitoare ale vremii şi un relief în ghips de proporţii reduse, în care tinerii sculptori ceramişti M. Manes şi I. Morawschy, înfăţişează un dramatic episod al dimineţii de 16 februarie, cînd armata trage prin grilajul gardului în muncitori.

Cea mai mare parte a reliefului este populată de mulţimea greviştilor, compuşi în bloc unitar şi încadraţi de siluetele atelierelor, ce sînt abia schiţate şi proiectate ca fundal. Atenţia artiştilor este concentrată asupra personajelor primului plan, şi mai cu seamă asupra masei muncitorilor, aceştia fiind şi cei mai mult studiaţi, trupele, plasate în dosul gardului fiind doar schiţate într-o perspectivă adîncă.

Cei şapte, opt grevişti reacţionează diferit prin gesturile şi mişcările lor de revoltă şi împotrivire, şi deşi nu sînt pe deplin individualizaţi, ei ne sugerează totuşi şi înverşunarea celorlalţi muncitori. Prin ritmul ei, prin descrierea fidelă a momentului ales, care redă dramatica jertfă a ceferiştilor, lucrarea impresionează, acuzînd cu vehemenţă o clasă în descompunere.

CONCURSUL MONUMENTULUI DE LA AUSCHWITZ

Comitetul internaţional Auschwitz, împreună cu supravieţuitorii şi familiile celor dispăruţi în lagărele morţii, a lansat anul trecut, către toate organizaţiile artiştilor, sculptorilor şi arhitecţilor lumii, apelul de a participa la concursul în vederea înălţării pe locul fostului lagăr de concentrare, a unui monument care să perpetueze memoria victimelor nazismului, precum şi solidaritatea şi fraternitatea, născute din suferinţele şi lupta a acestor oameni.

Participanţilor le-au fost îngăduite, în crearea monumentului, cele mai libere şi evocatoare expresii plastice, cu condiţia să se evite înfăţişarea din nou a hecatombelor morţii în acest loc de pelerinaj mondial.

Prima fază a concursului s-a încheiat la 15 martie a.c., cînd au trebuit să fie expediate şi machetele, proiectele arhitecturale şi orice documente privind concepţia artistică de rezolvare a monumentului. Juriul, cu o componenţă internaţională, va începe să lucreze la o lună de la această dată. Urmează a fi reţinute 20 de lucrări pînă la soluţionarea probei definitive, asupra căreia se vor lua hotărîri în ianuarie 1959.

Din ţara noastră au participat cu lucrări sculptorii: Lelia Zuaf, Dorio Lazăr, Andrei Szobotka, Andrei Ostap şi Nestor Culluri şi Ferdinand Balasko împreună cu un colectiv de la Cluj.

TIMBRE POSTALE DESENATE DE GRAFICIENI

Pentru a spori şi îmbunătăţi calitatea artistică a timbrelor şi cărţilor poştale, Departamentul P.T.T. a solicitat la începutul acestui an colaborarea secţiei de grafică a U.A.P. Printre propunerile făcute de ambele foruri, se prevede ca în cursul anului Ministerul să editeze noi serii de timbre, comenzile vor fi date autorilor de proiecte premiate în urma unui concurs. Pentru celelalte conducerea secţiei de grafică va face propuneri nominale de graficieni, care vor executa proiectele conform planului de apariţie şi termenelor fixate de Departamentul P.T.T.

De asemenea, tematica timbrelor, plicurilor şi a cărţilor poştale, va trebui îmbunătăţită simţitor faţă de cea existentă. Sugestiile făcute în acest sens, insistă îndeosebi asupra unor aspecte ale realităţilor noastre mai puţin popularizate cum ar fi: peisajele pitoreşti, rurale, urbane şi industriale ale ţării, scenele de muncă agricolă şi industrială, turismul, transporturile, porturile, sportul, odihna, arhitectura noastră caracteristică, monumentele istorice şi culturale, arta plastică cultă şi cea populară cu toate genurile lor, portretele oamenilor însemnaţi din domeniile ştiinţei, artei şi literaturii din trecut şi contemporane, evenimentele importante, ocazii festive, expoziţii, aniversări, etc.

Această acţiune are ca scop să stimuleze într-o mai mare măsură activitatea graficienilor noştri care au astfel prilejul să realizeze noi şi valoroase lucrări de artă şi în acest domeniu al graficii de timbre şi cărţi poştale artistice.

VINCENŢIU GRIGORESCU, Timbru poştal

DIN ACTIVITATEA CERCURILOR DE AMATORI LA HUNEDOARA

Cercul de artă plastică al Combinatului Siderurgic din Hunedoara numără deocamdată doar 20 de iubitori ai paletei, cunoscuţi prin cele 60 de lucrări expuse în cursul lunii februarie la Casa de cultură a sindicatelor din Bucureşti.

Deşi nu creaţia plastică le este preocuparea zilnică, totuşi aceşti oameni de profesii diferite (muncitori, lăcătuşi, mecanici, tehnicieni, turnători, furnalişti, ingineri, etc.), se dedică şi artelor plastice atunci cînd timpul le permite, realizînd mai în grabă sau mai pe îndelete şi

VALER IONESCU, Oţelar — desen

pe cît puterile şi talentul îi ajută, lucrări îndeobşte mici şi modeste, inspirate din mediul lor de viaţă şi de activitate, precum şi din cel al vederilor înconjurătoare.

Privite în ansamblu, lucrările amatorilor hunedoreni reflectă o tematică restrînsă, iar formele lor de expresie conţin destule stîngăcii şi naivităţi scuzabile şi inerente începătorilor.

Desigur că o îndrumare atentă şi mai susţinută le-ar fi de un real folos în această direcţie, a însuşirii trainice a unui limbaj plastic şi a unor cunoştinţe tehnice strict necesare, indispensabile perioadei lor de formaţie. Aceasta se impune cu atît mai mult, cu cît din rîndul acestor oameni mijesc şi se întrevăd cîteva talente. Astfel, printre cei care par să promită a se afirma cîndva, muncitorul Valer Ionescu în *Oţelari* şi *Fabrica Dolomita*, se arată îndemînatic în folosirea liniei şi a pensulaţiei, iar în natura moartă cu *Castraveţi*, se preocupă atent şi de aspectul structural al motivului. Lăcătuşul C. Neamţu în *Furnale noi*, încearcă o fixare a atmosferei lui locale, iar în *Natură moartă* o îmbinare de tonalităţi cromatice calde. Tehnicianul Fr. Bartoh posedă o linie sugestivă cu care schiţează, cu vioiciune şi uşurinţă atitudinea şi mişcarea personajului, valorîndu-i silueta în pete mari de umbră şi lumină: *Muncitor pe scaun*, *Aşteptare*, *Un băiat*. Elevul Gh. Coclitu, lucrînd mai mult în acuarelă, caută să obţină o fluiditate în tenta coloristică: *(Amator pe teren)*, precum şi o accentuată luminozitate a peisajului: *Circul*, *Strada Luterană*.

O EXPOZIŢIE LA BUCUREŞTII-NOI

Expoziţia artiştilor amatori din holul cinematografului « Înfrăţirea între popoare », în cartierul noilor blocuri muncitoreşti, deschisă de Casa centrală de creaţie populară din Capitală, întruneşte participanţi de cele mai diverse profesii, aparţinînd şi activînd în diferite cercuri de artă plastică ale amatorilor bucureşteni. În cele 84 de lucrări expuse, întîlnim tratate îndeobşte peisaje citadine şi cîmpeneşti, portrete, flori şi naturi statice. Deşi în general tematica este restrînsă, iar posibilităţile de exprimare ale autorilor nu sînt optime, unele lucrări sînt reuşite. Astfel Gh. Lăiniceanu de la cercul plastic « Griviţa Roşie » redă în *Cartier nou* un aspect citadin cu blocurile muncitoreşti ridicate în Bucureştii-Noi, pe care îl pictează în culori luminoase, cu mult galben pe ziduri, ce contrastează cu albastrul cerului uniform tratat. Stela Creţu de la « Şcoala populară de artă », deşi mai are stîngăcii şi

NOTE DE LECTURĂ

ELENA DIMITRIU, Portret — ulei

dibueli în valorație, expune un interesant *Portret* de fetiță cu o fizionomie specifică vîrstei. Cornel Golopenția de la cercul plastic « Electrotehnic » folosește în peisaj acuarela dînd dovada unui ascuțit simț de observație. Dr. Paul Doncescu de la cercul plastic al « Medicilor », în cîteva peisaje și o natură moartă se arată stăpîn pe linie și culoare folosindu-le inteligent pentru a obține game cromatice plăcute. Un *Peisaj industrial* cu valorații aproape transparente, semnează și ing. Octavian Pantea de la cercul plastic « Grivița Roșie ». Răduș Jugăurs de la Clubul I.C.A.B. desenînd mai mult în tuș și peniță, obține uneori imagini sugestive, *Peisaj de toamnă, Spre portul Oltenița.* O linie și un desen mai greoi se desprinde din lucrarea în cărbune *Prin parc,* semnată de tehnicianul Vențel Merhaut de la cercul plastic « 23 August ». O paletă caldă întîlnim în lucrările Elenei Ristea, de la « Școala populară de artă », paletă folosită atît în portret cît și în peisaj. Alex. Savițky de la cercul plastic « 23 August » pare preocupat de chipul omului, *(Colectivistă și Utemistul)*, după cum aceeași preocupare o dovedește și Elena Dumitriu de la « Școala populară de artă », într-un frumos și plăcut *Portret de fetiță.* Minuitori mai exersați ai paletei se dovedesc a fi și Letiția Wolkonsky și Petru Județ, ambii de la « Școala populară de artă ».

MUZEE NOI LA IAȘI

Palatul Culturii din Iași a devenit în ultima vreme un important centru științific și cultural-artistic al Moldovei. În incinta lui există o bibliotecă de cca. 100.000 de volume, Muzeul de Arte Plastice inaugurat anul trecut, iar de curînd au mai luat ființă alte trei muzee noi: Muzeul Etnografic al Moldovei, o secție a Muzeului Istoric al Moldovei și Muzeul de Științele naturii. De asemenea se mai prevede și deschiderea, într-un viitor apropiat, a Muzeului Politehnic al Moldovei.

Gh. P.

« BILDENDE KUNST » Nr. 1 și 2

Articole de critică datorită unor specialiști cu autoritate, informația generală care nu omite nimic din ceea ce trebuie relevat, comentariul viu al evenimentelor artistice, reproduceri după operele cele mai reprezentative formează substanța caietelor revistei « Bildende Kunst » din R. D. Germană, a cărei ținută grafică se impune de asemenea atenției lectorului.

Heinz Lüdecke scriind în articolul care deschide primul număr pe anul în curs despre semnificația expoziției « *Arta socialistă între anii 1917—1957* » evocă tradiția revoluționară a poporului german. Autorul citează, ca un îndrumar al creatorilor de artă din timpul nostru, cuvintele lui Käthe Kollwitz: « Sînt de acord ca arta mea să aibă scopuri. Vreau să activez în această epocă... » Criteriul în artă al epocii noastre, subliniază Lüdecke, nu e o concepție superficială estetică a calității; e acea calitate care desprinde ce e nou și în devenire, de ceea ce a supraviețuit.

Din același caiet reținem articolul « *Pictura contemporană în China* » scris de Wang Man-ciu cu prilejul unei expoziții în Statlichen Museum din Berlin; remarca principală a comentatorului privește caracteristicele artei chineze care și-a îndreptat din nou privirea spre viață după o îndelungată anchilozare în canoanele formalismului veacului al XV-lea cînd artiștii chinezi începuseră să se detașeze de realitate. Cîteva reproduceri sugestive din Gwan Lyang, Djang Dschau-ho, Li Ko-ciao, Tschi Pai-și Jüan Ssjen-șu indică potențialul în artă al acestei milenare civilizații azi renăscută.

« *Edwin Scharff și năzuința lui de reînnoire* » este titlul studiului semnat de Richard Hiepe cu prilejul « Expoziției amintirilor ». Retrospectiva Edwin Scharff organizată pentru prima oară în Hamburger Kunsthalle a dat o imagine puternic reliefată a dragostei de adevăr a acestui mare maestru al plasticei germane din secolul XX.

Scharff s-a stins din viață în 1955 după o activitate de aproape 50 de ani în pictură și sculptură și critica de artă este unanimă în a situa această activitate în fruntea creațiilor plastice. Măsura și sentimentul de demnitate a unei răspunderi caracterizează opera lui Edwin Scharff care simțind primejdia dezmățului artei formale a știut să imprime operei sale un adînc respect în fața vieții, a frumosului, a măreției omului. Unele manifestări cubiste din creația sa s-au situat încă de mult doar ca un experiment pentru o operă în devenire, operă al cărei suflu de artă adevărată s-a realizat pe deplin mai tîrziu cucerindu-și viabilitatea.

Pe marginea Expoziției Unionale Jubiliare din Moscova dedicată celei de a patruzecea aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, W. Simenko notează sub titlul « *Realismul socialist conduce și învinge* » o serie de constatări cu privire la tematica generală și nivelul de realizare a operelor înfățișate în cadrul expoziției.

Comentatorul din Moscova înregistrează succesul lucrărilor expuse de maeștrii Serov, Lopuhow, T. Nikonov, Asgur, Tartakovski și alții, cu teme revoluționar-istorice sau privind munca de toate zilele.

« *Frans Masereel ca pictor* » e titlul unui documentat articol în care se subliniază însemnătatea decisivă a operei lui Masereel în dezvoltarea realismului socialist. De același suflu de caldă umanitate care caracterizează miile de gravuri și desene sînt pătrunse și operele sale pictate. Oamenii care luptă, proletariatul, rămîn preocuparea sa constantă.

Din numărul 2 al revistei reținem prezentarea artistei Eva Schultze-Knabe — « o artistă a clasei muncitoare » cum o definește comentatorul Kurt Liebmann. Eva Schultze-Knabe, a cărei capacitate artistică a crescut în lupta împotriva fascismului și s-a maturizat în contact cu oamenii care construiesc socialismul, a pictat și desenat cu deosebire portrete de proletari și scene de muncă. Pictura sa dinamică și conceptul socialist asupra vieții pe care îl exprimă întreaga ei creație îndreptățesc caracterizarea Evei Schultze-Knabe ca artistă a clasei muncitoare. Este impresionantă evocarea în acest articol a testamentului politic-artistic lăsat de pictorul Fritz Schultze, soțul ei, ucis de fasciști. Testamentul trasează rolul artistului contemporan ca fiind acela de a crea o artă pentru oamenii epocii socialiste.

Despre pictorul Diego Rivera, marele luptător pentru cauza socialismului care a încetat din viață în Mexico City la sfîrșitul anului trecut, scrie Hans F. Secker. Articolul este intitulat « *Omul la răscruce* », după tema aleasă de Rivera, pentru o frescă pe care urma să o execute la comanda Centrului Rockfeller din New York. Este interesant să amintim că această mare compoziție murală a fost interzisă chiar în timpul executării ei pentru că viziunea marelui Rivera asupra modului în care « omul la răscruce » avea să-și soluționeze problema a fost considerată sedițioasă de către guvernanții americani. Fresca a fost refăcută totuși în 1934, de astă-dată în Mexico City în Palatul Artelor.

Profesorul Dr. Hans Secker este și autorul unei masive monografii asupra lui Diego Rivera apărută la Dresda. Articolul din « Bildende Kunst » este o prezentare concentrată a creatorului Rivera ca vizionar al lumii noi și maestru al picturii murale, de aceea în cele cîteva pagini însoțite de reproduceri se stăruie în jurul episodului frescei interzise la New York.

« Bildende Kunst » mai publică în cadrul înregistrării marilor evenimente din lumea artei, și articolul lui B. Ioganson cu ocazia împlinirii a « *200 ani de la înființarea Academiei Ruse a Artelor* », instituție care din 1947 a luat denumirea de Academia de Arte a U.R.S.S.

Cronici închinate altor manifestări plastice, între care expoziției de la Dresda « *Arta bulgară contemporană* » completează în mod interesant și acest al doilea foarte reușit caiet.

J. D.

Coperta revistei « Bildende Kunst » Nr. 2, 1958

ŞTIRI DIN STRĂINĂTATE

LA SOFIA, O EXPOZIŢIE A RĂZBOIULUI DE LA 1877

La 3 martie a.c., cu ocazia împlinirii a 80 de ani de la eliberarea Bulgariei (1877—1878) s-a deschis în Republica Populară Bulgaria, la Sofia, expoziţia *Războiul de eliberare din 1877—1878 în pictura şi desenele artiştilor plastici ruşi şi romîni.*

Puţini la număr sînt martorii scenelor din războiul de eliberare a Bulgariei de sub turci şi mai puţini sînt martorii participanţi la luptele de la Sipca, Seinovo, Plevna, Griviţa, Stara-Zagora, etc. Aceste evenimente istorice însă sînt amintite mereu de monumentele ridicate pe întreg teritoriul Bulgariei şi amintirea lor trăieşte deasemenea în pînzele marilor pictori ruşi şi romîni, care au imortalizat scene din acest război, lăsînd documente grăitoare despre fraţia de arme a poporului bulgar cu cel rus şi romîn.

Ministerul Învăţămîntului şi Culturii împreună cu Comitetul de Prietenie şi Relaţii Culturale cu Străinătatea, cu Comitetul Naţional al Prieteniei bulgaro-sovietice, Muzeul Central al Armatei Populare Bulgare şi Uniunea Artiştilor Plastici din Republica Populară Bulgară, au organizat o expoziţie cu lucrări originale ale artiştilor ruşi şi romîni pentru a da poporului bulgar posibilitatea să cunoască valoarea acestor lucrări în care se tratează subiecte din războiul de eliberare. În numai şapte zile dela deschidere această expoziţie a fost vizitată de peste 20.000 de vizitatori.

Sînt expuse 145 de lucrări de pictură şi grafică dintre care cităm: « Trecerea ostaşilor ruşi peste Dunăre pe la Măcin », de A. P. Bogoliubov, « După bătălie » de V. D. Polenov, « Înaintea atacului de la Plevna » de V. V. Vereşciaghin, « Cucerirea Plevnei de către ostaşii ruşi » de N. D. Dimitriev-Orenbunski, « Apărarea cetăţii vulturilor » de A. N. Popov, « Sipca-Seinovo » de V. V. Vereşciaghin şi multe alte lucrări expuse de Uniunea Sovietică precum şi lucrările pictorilor romîni: Nicolae Grigorescu « Bătălia dela Smîrdan », « Dorobanţii », « Alarma », « Spionul », « Sentinela », « Călăraşii », « Roşiorii », « Vedete », « Carul cu provizii », « Explozia unui obuz », etc.; Theodor Aman: « Bulgari bătuţi de turci în 1876 », « Urgiile turceşti în Bulgaria »; Sava Henţia: « Gara de mărfuri », « Tabăra militară »; Oscar Obedeanu: « Atacul cavaleriei » la Vidin »; Carol Satmari « Armata romînă pe ţîrmul bulgar al Dunării », etc.

N. GRIGORESCU, Gornistul — ulei

O MONOGRAFIE DESPRE PICASSO

La Moscova a fost editată o monografie despre Picasso (114 pagini, 28 reproduceri hors-texte, 3 în culori, şi 14 desene în text). Un fapt întrucîtva neobişnuit şi de aceea un motiv pentru Aragon de a scrie în « Lettres françaises » (Nr. 711/1958) o amplă recenzie care spulberă prejudecata că ţările occidentale admit opera, repudiind omul Picasso, iar ţările socialiste îl acceptă pe comunistul Picasso dar îi ocolesc opera.

Într-adevăr, monografia întocmită de A. Vladimirschi, nu conţine nici o singură remarcă negativă la adresa operei lui Picasso prezentată atît în text cît şi în reproduceri, cu o obiectivitate totală (lucrarea este în realitate o culegere de articole publicate în occident, inclusiv un articol al criticului polonez Stazinschi) rod al respectului criticilor plastici sovietici pentru opera marelui pictor, copios prezentată la Ermitage-ul din Leningrad şi Muzeul Puşkin din Moscova.

O dovadă în plus că, departe de a face sciziunea dintre om şi operă, critica marxistă sovietică priveşte creaţia lui Picasso în întreaga sa varietate, fără a recurge la soluţii de compromis ci lăsînd cîmp liber discuţiilor. « Deci, conchide Aragon, — şi acesta este marele interes trezit de această mică lucrare — o putem considera o carte deschisă, care rămîne ca atare, după cum în multe privinţe este şi însăşi opera lui Picasso, contradictorie în aparenţă, dar care, sub diferite forme, pune neîncetat problema viitorului artei şi aceea a viitorului omului.

SAVA HENŢIA, Gara de mărfuri — ulei

DAVID SIQUEIROS LA MOSCOVA

Sub titlul « Mexicanii vor picta la Moscova », Ralph Parker publică în revista italiană « Il contemporaneo » Nr. 4/958 un interviu cu David Siqueiros, întors de curînd din Uniunea Sovietică, unde a fost invitatul Academiei de Arte de la a cărei înfiinţare s-au împlinit 200 de ani.

« Ca rezultat practic al convorbirilor mele cu conducătorii partidului şi reprezentanţii Ministerului Culturii — a spus Siqueiros — vom avea, după toate probabilităţile, la sfîrşitul acestui an sau în primele zile ale anului următor, o întîlnire a artiştilor figurativi din întreaga lume. Participarea nu se va limita la artiştii care se autodefinesc ca realişti. Vom primi toţi artiştii care nu exclud, în mod deliberat, omul din opera lor ».

În afară de aceasta, ca un alt rezultat îmbucurător, înregistrăm, din aceleaşi declaraţii ale artistului mexican, schimbul de experienţă, în viitorul apropiat, dintre artiştii sovietici care vor lucra în Mexic, şi cei mexicani, care au fost invitaţi să picteze la Moscova mari fresce murale. Printre aceştia se numără şi Siqueiros.

Pictorii mexicani au atins o mare măestrie în fresca monumentală, pe suprafeţe mari. Într-o ţară socialistă, unde nu intră în joc interese meschine comerciale, ei vor putea dispune de cele din urmă cuceriri ale ştiinţei în domeniul industriei chimice, necesare artei lor. Mexicanii au un aport considerabil în elaborarea noilor legi ale perspectivei picturale, care ţin seama de suprafeţele curbe ale arhitecturii moderne şi de mobilitatea spectatorului. Siqueiros, de pildă, a lucrat în acest domeniu încă din anul 1930, cînd a decorat, în California, exteriorul unui edificiu.

« În timp ce priveam împreună spre Kremlin, dintr-un punct înalt şi panoramic al unui hotel din Moscova — scrie Ralph Parker — mi-au revenit în minte cuvintele unui mare compatriot al lui David Siqueiros, mort de curînd, Diego Rivera. El izbutise să smulgă medicilor spitalului îngăduinţa de a privi, de la o fereastră, manifestaţia de la 7 Noembrie, din Piaţa Roşie. Desenase toată dimineaţa. Cum mă văzu, îmi spuse: Acum treizeci de ani, cînd soseam pentru prima dată în Rusia Sovietică, am intrat într-unul din acele vechi cluburi cu saloane mari şi am cerut să fac o frescă... Nu, mi-au spus muncitorii, nu acum; întoarce-te cînd vom fi construit un palat al culturii; zidurile astea sînt vechi şi nu mai stau multă vreme în picioare... Sînt prea bătrîn şi bolnav acum, ca să pictez pereţii acestui palat care a fost construit între timp. Dar cine ştie, poate că un alt artist mexican va veni să contribuie cu penelul lui la gloria unei societăţi noi şi libere... »

★

— New York Metropolitan Museum of Arts a achiziţionat în Belgia un triptic atribuit lui Robert Campin şi probabil executat la Tournel prin 1420.

Vînzarea aceasta a provocat vii reacţiuni în cercurile artistice belgiene. Douăzeci şi doi de directori de ziare au semnat o petiţie în care, între altele, afirmă că « Am pierdut mult mai multe opere de artă în timp de pace decît în timpul bombardamentelor ».

★

— În incinta Expoziţiei Internaţionale de la Bruxelles. s-au organizat două importante expoziţii în Palatul Artelor Frumoase

Prima, « Arta contemporană » va prezenta 350 de capodopere din prima jumătate a acestui secol, înfăţişînd 225 de artişti. A doua « Omul şi arta » va face o sinteză a istoriei artei.

CUPRINSUL

.... Prezența lui Lenin în artă 1

★

.... Concluzii la o plenară 4

★

IONEL JIANU: Tabloul de compoziție 6

★

P. COMARNESCU: Unele probleme ale peisajului şi naturii moarte 10

★

I. FRUNZETTI: Compoziția în arta statuară şi sculptura monumentală 16

★

O. HAN: Culoare şi lumină 20

★

E. SCHILERU: Despre culoare şi despre arta monumentală 24

★

V. DRAGUT: Nicolae Dărăscu 30

★

ANGELA VRANCEA: Retrospectiva Cecilia Cuțescu-Storck 33

ARGINTESCU-AMZA: Retrospectiva Milița Pătraşcu 36

★

P. COMARNESCU: Dramatismul lui Daumier 39

ELEONORA COSTESCU: Două expoziții Honoré Daumier 39

★

RENATA USIGLIO: Expoziția pictorilor realişti italieni 43

Cronica expozițiilor

Lascăr Vorel, Lucia Demetriade-Bălăcescu, Dan Ialomițeanu, Ion Murariu, Constanța Crişan, Raul Lebel, Dem. Iordache, Eugen Ispir, P. Hîrtopeanu 49

Artiştii în atelierele lor

Marius Bunescu, Ion Irimescu, Vasile Kazar, Gh. Iacob, Itinerar ardelenesc 53

★

E. SCHILERU: Expoziția de grafică braziliană 57

★

ANCA ARGHIR: Impresii dintr-o călătorie în U.R.S.S. De vorbă cu maeştrii Jalea şi Ciucurencu 59

Discuții

L. DIMA: Pe marginea unor dezbateri privind realismul socialist în critica plastică sovietică 61

★

M. RUBINGHER: Aspecte ale scenografiei germane 63

★

JEAN BARAS: Mozaicul 65

Caleidoscop

Andreescu văzut de poetul Voronca. Note plastice sudaneze. Destine. O călătorie în Orient. O simfonie închinată picturii romîneşti. Muzeul satului. Spicuiri de la o întîlnire cu artiştii brazilieni. Cine e artistul? Tinere talente 67

Ştiri din țară

O sculptură a Griviței 1933; Concursul monumentelor de la Auschwitz; Timbre poştale desenate de graficieni; Din activitatea cercurilor de amatori la Hunedoara; O expoziție la Bucureştii Noi; Muzee noi la Iaşi 70

Note de lectură

Bildende Kunst Nr. 1 şi 2 71

Ştiri din străinătate

La Sofia, O expoziție a războiului de la 1877, O monografie despre Picasso, David Siqueiros la Moscova 72

Coperta: J. PERAHIM — Lenin

Lei 18